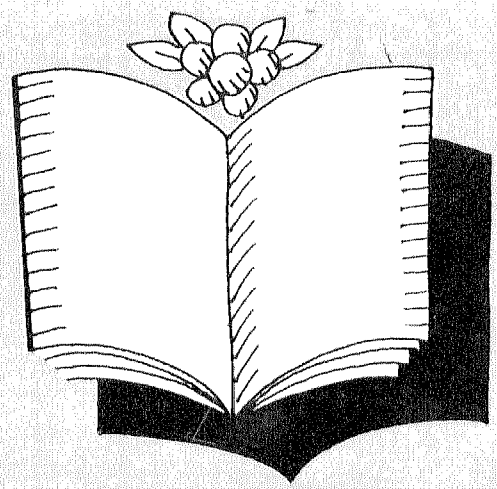
Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

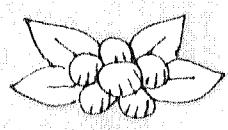


د. عبد الحميد إبراهيم

الأدب المقارن

من منظور الأدب العربي

مقدمة وتطبيق



دار الشروق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأدب المقارن

من منظور الأدب العربي

مقدمة وتطبيق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الطبعة الأولى
١٤١٨ هـ - ١٩٩٧م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق
أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصري - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص.ب : ٣٣ البانوراما - تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣
فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

د. عبد الحميد إبراهيم

الأدب المقارن

من منظور الأدب العربي

مقدمة وتطبيق

دار الشروق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المقدمة

الأدب المقارن
والهدف القومى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

- ١ -

لاتخلو الدراسات الجامعية، مهما تجردت، من هدف قومى . وكل ماهو مطلوب، أن يعرض الباحث هدفه بموضوعية. وليس ثمة تناقض بين الهدف القومى، والغاية الإنسانية؛ فحب الإنسان لذاته، أو لوطنه، أو لدينه، لايتناقض مع الغاية الإنسانية، بل هو الطريق إليها .

وفاقد الشيء لا يعطيه .

والمتنكر لدينه وذويه، هو من باب أولى يتنكر لإنسانيته .

فالإنسانية، ليست مجرد أشياء هلامية، تتجاوز أحلام الإنسان، وتعلو فوق اهتماماته بنفسه وبمن حوله .

هى، فى النهاية، مجموعة أشياء صغيرة، تمثل فى تراكمها المدخل الحقيقى لعالم الإنسانية .

فأن تحرص على ذاتك وثقافتك، معناه أن تسمح لغيرك أن يحرص أيضا على ذاته وثقافته، ففاقد الشيء لا يعطيه، كما قلنا من قبل. والطريق إلى الإنسانية، يبدأ من الحارة. والشارع، والقريب، والجار، والوطن، والثقافة، والدين، ثم يصاعد حتى يصل إلى الإنسان، فى كل مكان وزمان .

والأعمال الإنسانية، تبدأ فى أولها من المكان والزمان، ثم تصل إلى اللامكان، واللازمان .

والعالمية تبدأ فى هذا الطريق، ولا تستطيع أن تقفز فوق هذا الطريق. وكل من يقفز فوق هذا الطريق، يصبح هلاميا لا طعم له، وتتحول إنسانيته إلى عظام معروقة، لاتسمن ولا تغنى من جوع .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

-٢-

فالهدف القومى ، لايتنافى مع الغاية الإنسانية، من ناحية . وهو ، من الناحية الثانية ، لايعنى التعصب .

هو يعنى لغة واحدة، تؤدى إلى مجموعة من الخصائص الثقافية .

فهو، إذن ، يعنى الخصوصية ، ولا يعنى التعصب .

لأن التعصب لاينطلق من أرضية ثقافية، ولا يؤدى إلى موقف ثقافى . إنه ، باختصار، لاشىء . ومن لايملك شيئا، فهو يخشى الذوبان ويتحصن فى منطقة الدفاع، ويهاجم الغير بلا سبب وبلا هدف، فقط ليثبت ذاته، تماما كهذا الطفل الصغير، الذى يخشى من زميله أن يختطف لعبته، فهو يصرخ فى وجهه، ويعض يده .

القومية هى مجموعة خصائص ثقافية ، تؤدى إلى موقف خاص .

وهى، بهذا التعريف، تؤدى إلى الإنسان الناضج، الذى لايهين نفسه، ولايهين غيره . إنه ينطلق من ذاته، ويسمح للآخر أن ينطلق من ذاته أيضا .

إنه لايهين نفسه وينسحق فى الآخرين تحت عنوان الإنسانية، ولايهين غيره ويحرمه من حرية التعبير تحت عنوان « الإقليمية»، والخلاصة، أن القومية شىء غير التجريد، وشىء غير الانغلاق . ومن يمارسها مرة باسم التجريد وأخرى باسم التعصب، فهو لايفهمها، أو لا يفهم شيئا على الإطلاق؛ لأنه يخلط بين المسميات، أو بين الخصوصية، والانحراف عن الخصوصية، مرة إلى الأممية ، وأخرى إلى الإقليمية .

-٣-

القومية ، إذن ، لاتتنافى مع الإنسانية، من ناحية .

وهى ، من الناحية الثانية، لاتعنى التعصب أو التقوقع .

أما من الناحية الثالثة فهى لاتعنى الهوى السياسى، الذى يتأرجح من غرض إلى غرض .

ولعل هذه الناحية الأخيرة، هى من أخطر الأمور ، لأنها تحتاج إلى وعى كبير ودقيق، حتى لانخلط بين ماهو متأرجح وماهو غير متأرجح، بين ما يخضع للغرض وما يخضع

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

للموضوعية، بين ما يتعامل مع فن الممكن ويتغير حسب مقتضيات هذا الممكن ، وما هو يمثل موقعا ثابتا .

نحن ــ إذن ـ فى حاجة إلى وعى كبير ودقيق، يميز بين القومية كخصوصية ثقافية، والقومية كشعار سياسى . إن الخلط بين الأمرين يؤدى إلى خسارة القومية بمعناها الثقافى . وهذا ما حدث بالضبط على الساحة العربية ؛ فقد رُفعت القومية كشعار سياسى ، أثار الكثير من الجدل، وتدخلت عوامل كثيرة، مرة مع القومية ، وأخرى ضدها، ولكنها ـ على أى حال ـ أثارت الغبار حول هذه الكلمة ، وجعلت الكثيرين ينفرون منها، ولا يرددونها فى مؤلفاتهم العلمية .

فقد أرادت السياسة ، مرة ، أن تضرب الخلافة العثمانية باعتبارها رمزًا إسلاميا، فرفعت إزاءها فكرة القومية العربية، ودعت العرب إلى إبراز كيان يستقل عن الخلافة العثمانية تحت مسمى القومية .

وأرادت السياسة، مرة أخرى، أن تضرب المد المتزايد للقومية العربية إبان الخمسينيات، فرفعت إزاءها فكرة الإسلامية، على أساس أن القومية فكرة ضيقة تتنافى وعالمية الإسلام .

والسياسة، فى كلتا الحالتين، لاتبحث عن الموضوعية ؛ لأنها تجرى مع المصلحة . وتتأرجح مع الغرض . ومن هنا، فإن النفور من كلمة « القومية» الذى يشعر به الباحث المعاصر، إنما يأتى من إسقاطات سياسية ، ومن الخشية من اتهامات سريعة، يقذف بها العرب أخاه، مرة باسم العروبة، وأخرى باسم الإسلام .

ـ ٤ ـ

أما القومية، بمفهومها الثقافى، فهى تعنى لغة واحدة، وبيئة جغرافية متجاورة، وتاريخا مشتركا، وغير ذلك مما يشكل فى النهاية مجموعة من الملامح الثقافية ، تميز إنسان المنطقة، وتمثل خلفية فكرية وراء ردود أفعاله .

وهى، بهذا المفهوم، لاتتنافى مع الإسلام؛ بل على العكس من ذلك تماما، تسند الإسلام والإسلام يسندها، فكلاهما كوجهى العملة الواحدة، لايستغنى أحدهما عن الآخر.

العروبة تمثل المكان الذى اختمر فيه الإسلام ؛ لأن أى دين ، أو حركة فكرية، أو ثورة ثقافية، ليست مجرد عقائد ونظريات ومبادئ، بل لابد أن يتجسد ذلك خلال مجموعة من البشر، تعيش فى مكان، وتكون بمثابة الرحم، الذى يحتضن المولود حتى يستكمل خلقه، ثم ينطلق محققا وجهه العالمى. فالعروبة هى المحلية، والإسلام هو العالمية، والمحلية لاتستغنى عن العالمية، والعالمية لا تصبح كذلك إلا من خلال المحلية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

- ٥ -

ولا نستطيع أن نجرد العلوم الإنسانية من صفة «القومية» مهما تسترت وراء فكرة الموضوعية. إن علوما مثل الأدب، والتاريخ، والاقتصاد والسياسة، لاتخلو من جانب قومى، مهما تعاملت مع مبادئ كلية.

الأدب، مثلا، قد تصفه بأنه أدب عربى، أو فرنسى، أو إنجليزى. ونحن، بهذا الوصف، إنما نشير إلى لغة تخفى وراءها خصوصية ثقافية، تجعل الأدب العربى، مثلا، يختلف عن الأدب الفرنسى، وعن الأدب الإنجليزى.

- ٦ -

وما نقوله عن الأدب كنص، يمكن أن نقوله عن الأدب المقارن كعلم من العلوم الإنسانية، مثله فى ذلك مثل النقد، والتاريخ، والاقتصاد، والسياسة.

إن الأدب المقارن، مهما أوغل فى عالميته، فهو يحمل داخله مفهوما قوميا؛ لأنه ليس فلسفة تتعامل مع الإنسان كإنسان، ولكنه فى نشأته الأولى ينطلق من نصوص أدبية، كتبت بلغة خاصة، وتحمل وجهة نظر خاصة وتعكس وجدانا خاصا.

إن العالمية والقومية معاً، يتدخلان فى مفهوم الأدب المقارن. فهو يبدأ من نصوص مكتوبة بلغة قومية، قد تكون هى العربية، ثم يصعد فوق هذه النصوص ليكتشف علاقتها مع نصوص كتبت بلغة أخرى، قد تكون هى الفرنسية.

إن الدراسة، التى تتعلق بالأشياء المشتركة بين الآداب المختلفة، ودون أن تنطلق من نصوص أدبية، هى من نوع ما يسميه بعض الباحثين بالأدب العالمى، بصدد محاولتهم تأسيس علم، يشبه الفلسفة، ويبحث فيما هو مشترك بين الآداب الإنسانية.

وهم يطمحون أن يكون لهذا العلم تاريخ، مثلما للآداب القومية تاريخ، وإن كانوا لايطمحون إلى أن يكون له نقد، مثلما للأدب القومية نقد؛ لأن النقد يرتبط بالنصوص، وهذا العلم يتجاوز الخصائص اللغوية للنصوص، لكى يقف عند ما هو مشترك بين الآداب الإنسانية، وعند الموضوعات الكلية، التى هى أشبه بموضوعات الفلسفة.

وإن الدراسة، التى توازن بين النصوص الأدبية داخل اللغة الواحدة، ولاتتعدى أسوار هذه اللغة، إنما هى نوع من الموازنات الأدبية، التى يهتم بها كل أدب قومى، استثارة للذوق لكى يتبين أوجه التلاقى والافتراق بين النصوص، وأوجه التأثير والتأثر بين أديب وآخر.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما الأدب المقارن، فهو يجمع فى جعبته بين الوجهين القومى والعالمى معاً. فهو ينطلق من نصوص أدبية، كتبت بلغة معينة وخضعت لمقتضيات هذه اللغة البلاغية، ثم يبحث عن علاقتها، من حيث التأثير والتأثر، بنصوص أدبية كتبت فى لغة مختلفة، وخضعت لمقتضيات هذه اللغة، وذلك لكى يثبت أوجه التفرد عند هذا الأديب، أو عند غيره.

-٧-

وقد نشأ الأدب المقارن، فى جامعات فرنسا وأوروبا، فى حضن الأدب القومى، ونتيجة لتطور تاريخى وحضارى.

فقد كانت هناك روح عالمية، عمت العالم الأوروبى فى العصر الحديث، نتيجة للاكتشافات العلمية، وخاصة فيما يتعلق بوسائل المواصلات والاتصلات. وسادت القارة فلسفات وأفكار عامة. فما إن يظهر المذهب الفلسفى أو الأدبى، فى فرنسا أو فى غيرها، حتى ينتقل بسرعة إلى البلدان المجاورة. حدث ذلك مع الكلاسيكية، والرومانتيكية، والواقعية. وحدث أيضا مع المذاهب السياسية، مثل الماركسية والرأسمالية، ومع المذاهب الفلسفية، مثل الوجودية والعبثية.

ولم يقف جدار اللغة حاجزا بين التقاء الشعوب، والسعى من أجل إشباع هذه الروح العامة، فقد أخذت كل لغة تتطلع إلى جارتها، وتتعرف على ثقافتها سواء عن طريق الترجمة أو الاحتكاك المباشر.

وساير الناقد الأدبى هذه الموجة العامة، فأخذ يصعد بموازناته الأدبية داخل لغته القومية، إلى موازنات مع نصوص كتبت بلغة أخرى، بهدف استثارة الذوق، والكشف عن أصالة النصوص فى لغته القومية، والبحث عن درجة الابتكار عن هذا الأديب أو عند غيره.

ثم تطور الناقد الأدبى بكل هذه الإشارات، وأخذ يلتمس الأدلة العلمية، والوثائق التاريخية، التى تؤكد فكرة التأثير والتأثر.

وهكذا، أخذ الأدب المقارن يستقل عن النقد الأدبى، وعن تاريخ الأدب، ويتحول إلى علم يهتم بالموازنات الأدبية، خارج حدود اللغة القومية.

وقد انعكست هذه النشأة الأولى على واقع الأدب المقارن، داخل جامعات فرنسا، فقد وظف لخدمة الأدب القومى. وانطلق من القضايا التى تتعلق بالأدب القومى، لسبب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بسيط، وهو أنه نشأ فى حضن الأدب القومى، وتطويرًا لفرع من فروع النقد الأدبى، وهو فرع الموازنات الأدبية.

-٨-

ولم يكن الحال كذلك مع نشأة الأدب المقارن فى جامعات مصر والعالم العربى. فلم يأت نتيجة لتطور تاريخى وحضارى، أو استجابة لحاجة داخل اللغة القومية، تدفعها إلى توسيع دائرة اهتمامها، والإطلال على الجيران والأقارب.

بل كان الأمر على عكس ذلك؛ فقد جاء الأدب المقارن إلى العالم العربى من فوق، ومنقولا من الجامعات الفرنسية، على يد الدكتور محمد غنيمى هلال، فى كتابه: «الأدب المقارن».

-٩-

وكتاب الدكتور غنيمى، يؤرخ للأدب المقارن، بعد أن اكتمل فى جامعات فرنسا، خلال رحلته التاريخية داخل الأدب الفرنسى. ومن هنا، يأتى هذا الكتاب أقرب إلى الترجمة منه إلى التأليف. فهو يعتمد على المصادر الأجنبية، وينقل منها، ويؤالف بينها. إن نظرة إلى الهوامش، أو إلى فهرس المعارف، أو فهرس الموضوعات، أو فهرس الأعلام، تثبت بجلاء أن هذا الكتاب يقدم واقع الأدب المقارن فى فرنسا وأوروبا، وينقله إلى اللغة العربية، ويصنفه، ويجيد الانتقال من رأى إلى آخر، وقليلا مايعلق على هذه الآراء؛ وإن فعل، فباقتضاب شديد، وفى جمل قصيرة.

إن الدكتور غنيمى هلال يعقد فصلا تحت عنوان «تاريخ نشأة الأدب المقارن»، يمتد فى الطبعة الثالثة، من ص ٢٠ إلى ص ٧٧، يتابع فيه بصبر وأمانة تاريخ الأدب المقارن، منذ اليونان والرومان، وحتى العصر الحديث، فى أواخر القرن التاسع عشر، حين اكتمل الأدب المقارن على يد مؤسسه جوزيف تكست، ومرورا برحلات الرومانتيكيين وعصر النهضة. وغير ذلك من عوامل تاريخية واجتماعية وثقافية، أدت إلى نشأة الأدب المقارن، وتطوره بطريقة طبعية تستجيب لحاجة حضارية، وعوامل تاريخية من داخل المجتمع.

ولم يتابع الدكتور غنيمى هلال تاريخ الأدب المقارن داخل اللغة العربية والحضارة الإسلامية، حتى إن الكثير من الأعلام العربية والشرقية التى كان يشير إليها، إنما كان يرجع فيها إلى مراجع فرنسية أو أوروبية، مما يدل على أنها كانت من إيحاء الدراسات المقارنة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فى العالم الأوروبى، ولم تأت نتيجة استقصاء خاص داخل المصادر العربية. ومتابعة شخصية لتاريخ الأدب المقارن داخل الثقافة العربية.

ومن هنا، نراه يتجاهل إلى حد كبير وضعية الأدب المقارن فى العصور الوسطى. ويكتفى بالرجوع فيها إلى المصادر الفرنسية والأوروبية، التى تنظر إلى هذه الفترة نظرة ازدراء لأن الحضارة الغربية كانت فيها متخلفة، وتفسح الطريق للحضارة العربية الإسلامية، لكى تلقى بتأثيرها على مسيرة الحضارة الإنسانية فى كل القارات.

إن الدكتور غنيمى يقدّم هذه الفترة فى عبارات قصيرة وعامة، يستند فيها إلى المصادر الأوروبية، ويقول:

« وفى العصور الوسطى، التى امتدت من عام ٣٩٥ حتى عام ١٤٥٣، خضعت الآداب الأوروبية المختلفة لعوامل مشتركة، وحّدت بعض اتجاهاتها، ووثّقت علاقاتها بعضها ببعض. وكان لهذا التوحيد فى اتجاه الأدب مظهران عامان: أولهما دينى، كان رجال الدين فيه هم المسيطرين؛ فكان منهم القرّاء والكتّاب معًا، وتغلغل الروح المسيحى فى ذلك الإنتاج الأدبى؛ فقد كانت اللاتينية هى لغة العلم والأدب، كما كانت هى لغة الكنيسة. وثانى هذين المظهرين العامين كان فى الفروسية التى وحدت ما بين كثير من الآداب الأوروبية فى تلك العصور» (ص ٢٢).

حقا إنه أورد فصلا تحت عنوان: « الوضع الحالى لدراسات الأدب المقارن فى جامعات الغرب وفى الجامعات المصرية»، لكنه فصل يمتد من ص ٧٨ إلى ٨٨ فقط، أى لايزيد على عشر صفحات، يحاول خلالها أن يغطى هذا العنوان العريض. وقد نالت الجامعات المصرية ست صفحات فقط، تحدث فيها عن نشأة الأدب المقارن فى مصر، فى الربع الأول من القرن العشرين، خلال الترجمة والدراسات النقدية التى تستمد من مصادر أوروبية، ثم قدم منهجا لدراسة الأدب المقارن فى الجامعات المصرية، تجاهل فيه جذور الأدب المقارن فى الأدب العربى القديم.

وحقا أيضا، إنه فى مقدمة الطبعة الثانية، تحدث عن أهمية الأدب العربى، كعنصر حيوى فى مفهوم الأدب المقارن. ولكن ذلك كان فى المقدمة، وربما جاء استجابةً للمد القومى فى الجمهورية العربية المتحدة، ولم يتجاوز ذلك إلى منهج الكتاب، لأن ما ألف قد ألف، وما كان قد كان، وعملية الترقيع قد يكون لها من الضرر أكثر مما لها من النفع.

لا يهم أن يورد المؤلف بعض الأمثلة، وأن يستدرك بعض الأعلام العربية، ولكن المهم أن ينطلق من الأدب القومى، شأن الدراسات فى الجامعات الفرنسية، وأن ينطلق من الأدب العربى كمحور أساس.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

- ١٠ -

وقد كانت هناك نتائج كثيرة. ترتبت على اتجاه الدكتور غنيمى فى كتابه : «الأدب المقارن»، يمكن أن نشير إلى نتيجتين منها :

١ ـ التركيز على الوجه العالمى فى دراسة الأدب المقارن .

٢ ـ تضخيم دور الأدب المقارن .

وسنقف وقفة قصيرة عند كل من النتيجتين .

- ١١ -

ذكرنا من قبل أن الأدب المقارن، شأنه شأن العلوم الإنسانية، يحتوى على وجهين : وجه عالمى، وآخر قومى. فهو يبدأ من نصوص أدبية مكتوبة باللغة القومية لها خصائصها الأسلوبية، ثم يصاعد منها نحو الكشف عن العلاقة مع لغة أخرى .

وقد نشأ الأدب المقارن فى جامعات فرنسا هذه النشأة الطبيعية ، التى تنطلق من الأدب القومى، وتهدف إلى خدمة الأدب القومى، من خلالها لكشف عن أصالته والبحث عن مصادره .

ولكن الحال يكن كذلك فى مفهوم الأدب المقارن، فى الجامعات المصرية والعربية . فقد قدم الدكتور غنيمى هلال فى كتابه ، تعريفا للأدب المقارن ينحاز فيه نحو الوجه العالمى ، ويقول :

« مدلول الأدب المقارن تاريخى ، ذلك أنه يدرس موطن التلاقى بين الآداب فى لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، فى حاضرها ، أو فى ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر» (ص ٩) .

والتركيز على الوجه العالمى يتردد فى أكثر من موضع فى الكتاب. ففى ص ١٨ ، يركز على هذا الوجه فى مفهوم الأدب المقارن ، ويقول :

« فالأدب المقارن، إذن ، يرسم سير الآداب فى علاقاتها بعضها ببعض ، ويشرح خطة ذلك السير، ويساعد على إذكاء الحيوية بينها، ويهدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها فى تراثها الفكرى . ثم هو ـ بعد كل هذا ـ يساعد على إخراج الآداب القومية من عزلتها، كى ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام، هو ذلك التراث الأدبى العالمى مجتمعا» .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثم ينص على ذلك صراحة ويشبه الأدب المقارن بالاقتصاد السياسى ، وبالتاريخ ويقول :

« فهو يدرس مثلهما العلاقات الخارجية ، والمشروعات التى تبدأ بها دولة ما ، وأنواع النفوذ التى تخضع لها ، وما تتعرض له إن طوعا وإن كرها من وراء حدودها ؛ وكل هذا مما تتوثق به نواحى النشاط الإنسانى وتتنوع مظاهره » . (ص ٧٧) .

وقد ترتبت على هذا الوضع ، فى كتاب الدكتور غنيمى هلال ، نتيجتان :

أولاهما ، أن الكتاب يحفل باقتباسات خارجية ، وبأعلام أجنبية ، وغير ذلك مما يغطى على الوجه القومى ، ويجعله يبدو شاحبا ، لايعبر عن نفسه ، ولايعلن عن وجوده إلا فى بعض استطرادات خفيفة للغاية ، وإشارات إلى بعض الأمثلة ، تأتى من باب القياس على الأمثلة الأجنبية ، والنصوص الأوروبية . وفى حالات كثيرة ينقل هذه الإشارات من مصادر أجنبية . وهو ، فى كل الأحوال ، لاينطلق من النصوص العربية ، ولايجعلها محورا لكتابه ، ولايصاعد منها ليلتقى أخيرا بالوجه العالمى ، ولكنه يبدأ من الوجه العالمى ، فيظل حبيسا لهذا الوجه العالمى .

أما النتيجة الثانية ، فهى تتمثل فى شحوب الناحية الفنية فى هذا الكتاب ، وذلك لأن الدكتور غنيمى يركز على العلاقات التاريخية بين النصوص ، على حساب الناحية الفنية فى بنية النصوص . ومن هنا ، لانجد ، إلا نادرا ، تحليلا لنص أدبى ، أو كشفا عن الفروق الدقيقة بين نص وآخر .

لقد كانت الموازنات الأدبية التى درسها القدماء تحت عنوان « السرقات الشعرية » ، أقرب إلى الناحية الفنية ، لأنها تنطلق من النصوص ، وتكشف عن درجة «الأخذ» من شاعر لآخر ، وفيما إذا كان الشاعر الأخير استطاع أن يخفى المعنى المأخوذ ، أو أحاله إلى صياغة جديدة تحمل بصماته ، ويمكن أن ينسب إليه أكثر مما ينسب إلى الشاعر السابق ، أو أن هذا المعنى من باب توارد الخواطر ، ومن باب المعانى المطروحة فى الأسواق ، ولكل شاعر أن يصوغه بطريقته الخاصة ، أو بغير ذلك من تساؤلات تنطلق من النص ، وترتد إلى النص .

ولكن العنوان الجارح والخادع لهذه الموازنات الأدبية ، وهو عنوان السرقات الشعرية ، والنفور من كل ما يمت إلى البلاغة القديمة بصلة ـ جعلا الناقد الأدبى ينفر من هذا الباب ، ولا يبدأ منه .

ولو أن الناقد انطلق من هذا الباب ، لوجد نفسه فى زحمة من النصوص الأدبية ، ينطلق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

منها للبحث عن العلاقة التاريخية بين هذه النصوص، ومدى مردود هذه العلاقة على الصياغة الفنية.

لو كان ذلك كذلك، لعاد للأدب المقارن قيمته الفنية، ولما أصبح عرضة للتشكيك من بعض الدارسين فى قيمته الفنية.

ولكن ذلك لم يكن كذلك، فجاء كتاب الدكتور غنيمى تأكيدا لهذه الشكوك، وانحاز إلى العلاقات التاريخية المجردة، والتى هى أقرب إلى الفلسفة أو علم الاقتصاد السياسى أو التاريخ، أو غير ذلك من ميادين تقف عند العلاقات الخارجية بين الدول، ولاتعنى نفسها بالوقوف عند الخصوصية المحلية.

إن الانطلاق من الأدب القومى؛ يجعلنا فى مواجهة الجانب الفنى، ويضفى على الأدب المقارن شيئا من الحياة، يجعله ينتمى إلى عالم الأدب الحى، أكثر مما ينتمى إلى عالم الكليات المجردة.

وهذا الجانب الفنى، يمكن بدوره أن يخدم قضايا الأدب المقارن، وأن يساعد فى تمحيص فكرة العلاقة بين النصوص الأدبية. فقد تكون هذه العلاقة خارجية، لأن الجانب الفنى يؤكد البعد بين النصين، وقد تكون هذه العلاقة حقيقية، لأن الجانب الفنى يؤكد الصلة بين النصين.

ولنضرب مثلا يوضح ذلك من مسرحية الحكيم عن شهر زاد، ومن رواية لفريد فرج عن «أيام وليالى السندباد».

فالجانب الفنى فى مسرحية الحكيم، يدفعنا إلى الافتراض بأن لهذه المسرحية جذورا فى التربة الأوروبية. فالتركيز على عنصر الحوار، وتأزم الصراع، والقضايا الفلسفية، والرموز الأدبية ــ وغير ذلك يذكرنا «بتكنيك» المسرحيات الغربية، التى تتخذ من الأساطير رموزا لمعالجة قضايا ذهنية، كقضية التطهير الفنى التى يعالجها الحكيم فى مسرحيته عن شهر زاد.

أما الجانب الفنى فى رواية ألفريد فرج، فإنه يجعلنا فى مواجهة افتراض أن لهذه الرواية مصادرها فى التربة الشرقية. فالتركيز على العنصر الخيالى «الفانتازى»، والجانب الأسطورى البدائى، والبهجة والمتعة الحسية، وعدم الايغال فى الرمز والتوتر فى الصراع، والانطلاق من قضايا غيبية، والاعتماد على الحس الدينى ـ وغير ذلك، يذكرنا بالجو الشرقى.

إن الجانب الفنى هنا وهناك، يمنحنا هذا الافتراض أو ذاك، ويبقى على الباحث بعد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ذلك أن يكشف عن العلاقات التاريخية ، وأن يلتمس المصادر فى تلك البيئة أو فى غيرها ، حتى يصل إلى النتيجة المطلوبة فيما إذا كان هذا العمل ينتمى إلى مصادر خارجية ، فتعد قضيته من قضايا الأدب المقارن ، أو أنه ينتمى إلى مصادر من تاريخ ثقافته ، فيعالج داخل قضايا الأدب القومى .

- ١٢ -

نشأ الأدب المقارن فى فرنسا تطورا للموازنات الأدبية داخل اللغة القومية . فقد اتسع مفهوم هذه الموازنات ، وأصبح يتناول الموازنات على مستوى اللغات المختلفة . ومن هنا ، يعرّف الناقد الفرنسى الأدب المقارن بأنه العلم الذى يعالج السرقات الدائمة والأبدية بين الدول [١] . فهو، إذن ، بهذا التعريف ، امتداد للسرقات الأدبية أو الموازنات داخل الأدب القومى .

وقد جاء الأدب المقارن ، فى نشأته الأولى داخل الجامعات الفرنسية ، لخدمة تاريخ الأدب القومى ، ونقد الأدب القومى . وهذا ما يؤكده الباحث الفرنسى « جون جاك أمبير» ، وهو من أوائل من نبه إلى أهمية الدراسات المقارنة ، وقال فى إحدى محاضراته سنة ١٨٣٢م ، بجامعة السربون : « ستقوم أيها السادة ، بتلك الدراسات المقارنة ، التى بدونها لا يكمل تاريخ الأدب» [٢] .

ومن هنا ، لم يكتسب الأدب المقارن ، فى نشأته الأولى ، أهمية خاصة تجعله فى مستوى يفوق مستوى تاريخ الأدب أو النقد الأدبى ، بل إنهم قابلوه فى أول الأمر بحذر شديد ، وظلت جامعات فرنسا لمدة طويلة تخلو من كرسى مستقل لتخصص الأدب المقارن ، كعلم قائم بذاته ، وظلت دراسته تتم داخل تاريخ الأدب ، أو النقد الأدبى .

ولكن الأمر يختلف فى جامعات مصر والعالم العربى ، فقد جاء الأدب المقارن فى أوروبا ، يرتدى قبعة الرجل الأبيض . ويحس بالتفوق على الأدب القومى ، وبأنه أسمى مكانًا من تاريخ الأدب ، ومن نقد الأدب ؛ فهو يرطن بلغة الأجانب ، وهو عالمى وغيره محلى من أهل البلد .

وقد احتفى به الدكتور غنيمى هلال ، وقدمه بحفاوة شديدة . بل إن بعض العيوب التى وجهها إليه أصحابه ، راح يدافع عنها ، ويلتمس لها المعاذير. فإن قال البعض بأن الأدب المقارن يمثل سرقات دولية ، عقب الدكتور غنيمى هلال بأن « الأدب المقارن أرحب أفقا ،

---

(١) الأدب المقارن ، ص ١١ .

(٢) المرجع السابق، ص ١١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وأعمق نظرا، وأصدق نتائج فى دراسته للصلات الأدبية الدولية، من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى، لما كانوا يسمونه : السرقات الأدبية [1]. وإن اتهمه آخرون بأنه تاريخى لايفيد، عقب الدكتور غنيمى بعدم جدوى مثل هذه النهضة[2].

وقد أراد كثيرون فى عالمنا العربى أن يكتسبوا مثل هذه الوجاهة، فاندفع كل من هب ودب يؤلف حول الأدب المقارن، وليس مهما ما يقول، ولكن المهم أن يكون كتابه حول الأدب المقارن، وقد لايمت الكتاب إلى الأدب المقارن بمعناه العلمى، وقد يكرر مسائل رتيبة ومعروفة، أو يشرح بعض القضايا حول علمية الأدب ومجال التأثير والتأثر، وقد يكون كتابا طلابيا، ولكن المهم ـ فى كل الأحوال ـ أن يجارى الموجة، ويكتسب الوجاهة، وينتمى إلى أصحاب القبعات ومعاطف الفرو.

إن وضع قضية الأدب المقارن فى الجامعات الفرنسية، غيره فى الجامعات العربية. ففى الجامعات الفرنسية، كانت القضية تتلخص فى البحث عن وضع ممتاز للأدب المقارن، يستقل به عن تاريخ الأدب القومى. أما فى الجامعات العربية، فإن القضية تتلخص فى التخفيف من ذلك الوضع الممتاز، والحد من درجة الاستعلاء على الأدب القومى.

ـ ١٣ ـ

يبقى من كتاب الدكتور غنيمى هلال أمران، هما : المنهج من ناحية، واستثارة الذهن نحو تطبيق ذلك المنهج، من ناحية ثانية.

فالمنهج، يتمثل فى تلك القيمة الباقية من كتاب « الأدب المقارن»، وتتلخص فى دراسة علاقة التأثير والتأثر بين النصوص الأدبية فى اللغات المختلفة، ثم إثبات البراهين العلمية التى تؤكد هذه العلاقة.

وقد طبق الدكتور غنيمى هذا المنهج على نصوص أجنبية فى حالات كثيرة، ورجع إلى آراء باحثين فرنسيين وأوروبيين فى الأعم الأغلب. ويبقى من هذا التطبيق استثارة الذهن لكى يقوم بالمثيل، ويتمكن من الانطلاق من نصوص عربية، ومن باحثين عرب، ثم يصاعد خلال ذلك إلى البحث عن الوجه العالمى للأدب المقارن.

ونحن ننطلق من هذين الأمرين عند الدكتور غنيمى هلال، فنقدم تعريفا جديدا للأدب المقارن، هو :

---

(١) المرجع السابق، ص ١١. (٢) انظر مقدمة الطبعة الأولى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

« توسيع مجال الموازنات الأدبيـة ، لكى تنتقل من حدود اللغة القـومية ، إلى الكشف عن العلاقـات مع نصوص كتبـت بلغات أخرى ، وإثبـات تلك العلاقـات عن طريـق النقد الأدبى من ناحية ، وعن طريق البراهين العلمية ، من الناحية الأخرى » .

إن هذا التعـريف الجديد ، قد يكـون من باب « المعارضـة » لتعريف الدكتـور غنيمى ، ولكنه أبـدا لن يكون مـن باب المناقضة ، لأنـه يلتقى مع الـدكتور غنيمى فى منهجـه الذى يحاول من خلاله أن يثبت بالبراهين العلمية موطن التأثير والتأثر .

ومن هنا ، فإن ما ذكره الدكتور غنيمـى ، فى الفصلين الثالث والرابع من الباب الأول ، شىء يتطلبه هـذا التعريف الجديد ؛ فقد تحدث فى الفصـل الثالث عن « عـدة الباحث فى الأدب المقارن » ، وتحدث فى الفصـل الرابع عـن « ميدان البحث فى الأدب المقـارن » ، وكل ذلـك فى الدراسـات التمهيـدية ، التـى لايستغنـى عنها الأدب المقـارن ، حتـى فى تعريفـه الجديد .

وأيضا ، فـإن الكثير مما ذكـره الدكتور غنيمـى فى الباب الثـانى ، تحت عنـوان « بحوث الأدب المقارن ومناهجهـا » ، لايتنافى مع التعريف الجديد ، فهـو قد تحدث فى الفصل الأول عن « عالمية الأدب وعواملها » ، وهو قد تحدث فى الفصل الثانى عن « الأجناس الأدبية » وفى الفصل الثالث عن « المواقف الأدبية والنماذج البشريـة » ، وفى الرابع عن « تأثير كتاب أدب مـن الأدب فى آداب أخرى » ، وفى الفصـل الخامس عـن « دراسـة المصادر » ، وفى الفصـل السادس عن « المذاهب الأدبية » ، وفى السابع والأخير عـن « تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى » ، وكل هذه العناوين يتطلبها التعريف الجديد ، كدراسات تمهيدية لابد منها لكل باحث فى مجال الدراسات المقارنة .

إن ماذكـره الدكتور غنيمى هـلال فى الفصلين الأخيرين من الباب الأول ، ومـاذكره فى الباب الثـانى بفصولـه السبعة ، يمتد من ص ٨٩ حتـى ص ٤٢٩ ؛ فهو يشغل نحـوًا من ٣٤٠ صفحة ، فى كتاب لاتزيد صفحاته على ٤٣٧ ، بما فى ذلك المقدمات والخاتمة . وكل هذا ، يدل على أن نقط الالتقاء مع الدكتور غنيمى أكثر بكثير من نقط الافتراق .

إن مجال الافتراق بين التعـريفين إنما يتمثل فى نقطـة البـدء . فالبـاحـث ، فى التعريـف الجديد ، يبدأ مـن الأدب القومى (العربى) ، ويجعل عـلاقة التأثير والتأثر مـوظفة لخدمة هذا الأدب . وهو ، بذلك ، يخفف من تضخم مكان الأدب المقارن ، ويجعله قسيما لتاريخ الأدب وللنقد الأدبى ، بل ربما يشكك فى دوره كعلم مستقل ، ويحوله إلى فرع من فروع النقد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأدبى، يهتم بالموازنات بين النصوص الأدبية ، وبـالسرقات الدولية والأبدية على حد تعبير الباحث الفرنسى .

وهذا التعـريف الجديـد، يهتم بالنـاحية الفنية أيضـا، ويجعل منهـج البحث فى الأدب المقارن مـن شقين : النقد الأدبـى من خـلال الاستشعار الأولى بـالعلاقـة بين النصين . ثم البراهين المادية التى تؤكد هذا الاستشعار.

إن الاستشعار الفنـى ، هو الخطوة الأولى فى الدراسـات المقارنة ، التـى تطرح الافتراض المبدئى ، وتدفع الباحث إلى أن يواصل الطريق فى البحث عن البراهين العلمية .

وهو استشعـار، يأتى عـن طريق الحسـاسية الفنية . ودون هـذه الحساسية ، قـد يضل الباحث طريقه ، ويقع فى مسائل تجريدية جـافة ، وهذا يدل على الصلة العميقة التى تربط الأدب المقارن بالنقد الأدبى ، كعلم يقوم على مـوهبة تستشعر الفروق الدقيقة بين النصوص الأدبية .

وربما كان الاستشهاد بمثال من واقع تجربتى الشخصية ، يمكن أن يقرب لنا ما أريد أن أنص عليه من أهمية الناحية الفنية فى مجال الدراسات المقارنة .

فبعد أن فرغـت من رواية « أمريكـا » لكافكا ، أحسست بـأن هذه الرواية تختلـف عن «القضية» و«القلعـة» و«سور الصين» ، وغير ذلك مـن روايات كتبها كـافكا . بل أكثـر من ذلك ، أحسست أن هذه الرواية تختلف عـن منهج الرواية الأوروبية التقليدية ، وأنها تقترب كثيرا من منهج المقامـات فى الأدب العربى ، وهو منهج يقوم على وحـدات مستقلة ، ليس من الحتم أن تخضع لخط تطورى يربط بين الفصل والذى يليه .

إن الحس الفنى ، نبهنى إلى افتراض مصادر شرقية لهذه الرواية . ومع البحث ، اكتشفت أن مقامات الحريرى انتقلـت إلى العالم الغربى ، وأنها قد أثرت فى جنـس أدبى يسمى أدب الشطار، وهو جنس يـدور حول بطل من قاع المجتمع شبيه إلى حـد كبير ببطل المقامات . فتوصلت إلى نتيجـة مؤداها أن هذه الـرواية لكافكا إن لم تكن قـد تأثرت مباشرة بـالمقامات فهى على الأقل قد تأثرت بها عن طريق ذلك الجنس الأدبى .

وهذا الانطـلاق فى الأدب القومى ، كنصـوص أدبية تحمل خصـوصية فنية ، يقلـل من أهمية الـدراسات التـى أوردها الدكتـور غنيمى هـلال فى الفصل الأول مـن الباب الأول ، والتى تـدور حول تـاريخ نشأة الأدب المقـارن فى أوروبا . وهـذا التقليل ، لا يصـدر، من تجاهل للمجهود العلمى الذى بذله الدكتـور غنيمى من أجل هذه الدراسات ، ولكن لأن هذه الـدراسات خاصـة بواقع الأدب المقارن فى الجامعـات الأوروبية والفرنسيـة . ونحن فى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التعريف الجديد ننطلق من الأدب القومى ، الذى هو الأدب العربى فى مثل حالتنا ، ومن هنا ، تبدو هذه الدراسات غير مجدية فى نقطة انطلاقنا ، ونراها أقرب إلى الترجمة والنقل .

وكل هذا ، يجعلنا نقترب من الغاية التى تهدف إليها هذه الدراسة ، وهى تتعلق بتأسيس علم أدب مقارن من منظورعربى . وفى هذه الحالة ، سوف يتحول كتاب الدكتور غنيمى إلى خلفية تاريخية لهذا العلم ، قدمت المنهج ، وقدمت النموذج من واقع الأدب الفرنسى ، واستفزت الذهن لكى يؤسس علم الأدب المقارن ، من واقع تاريخ الأدب العربى ، وانطلاقا من النصوص العربية .

- ١٤ -

ومن أجل هذه الغاية ، يمكن أن نطرح تصورا التأسيس علم أدب مقارن من منظور عربى ، يقوم على الخطة التالية :

١ ـ البحث عن جذور الأدب المقارن داخل الأدب العربى .

٢ ـ دراسة الأجناس الأدبية من واقع تاريخ الأدب العربى .

٣ ـ الاهتمام بتأثير الأدب العربى فى غيره من آداب الشعوب الأخرى .

٤ ـ البحث عن مذاهب أدبية داخل الفكر العربى .

وسنقف وقفة خاصة عند كل نقطة من تلك النقاط السابقة .

- ١٥ -

جاء الفصل الأول فى كتاب الدكتور غنيمى هلال تحت عنوان : « تاريخ نشأة الأدب المقارن فى أوروبا » ، وقد خصصه للنقاط الآتية :

فكرة الأدب المقارن قبل القرن التاسع عشر ـ نظرية المحاكاة فى الأدب اللاتينى وفى عصر النهضة والعصر الكلاسيكى ـ فى القرن السابع عشر ـ فى القرن الثامن عشر ـ فى القرن التاسع عشر ـ الحركة الرومانتيكية ـ مبادئ الرومانتيكية ومقارنتها بمبادئ الكلاسيكية ـ مدام دى ستال ـ سانت بوف ـ النهضة العلمية فى القرن التاسع عشر ـ إرنست رينان ـ هيبوليت تين ـ جاستون باري ـ برونيتيير ـ كمال نشأة الأدب المقارن على يد جوزيف تكست والباحثين المحدثين .

إلى هذه النقاط نتابع جذور الأدب المقارن فى التاريخ الغربى قبل عصر النهضة وبعده ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وخلال مذاهب وحركات غربية، مثل الرومانتيكية والكلاسيكية، وعلى يد أعلام فى الغرب، مثل : مدام دى ستال ، وسانت بوف، وإرنست رينان وحتى جوزيف تكست، وترصد هذه الجذور بالعودة إلى مصادر أوروبية وفرنسية بنوع خاص .

ونحن بصدد البحث عن جذور للأدب المقارن ممتدة فى التاريخ العربى ، سنغير الفصل إلى « تاريخ نشأة الأدب المقارن عند العرب»، ونخصصه للنقاط الآتية :

رحلات العرب قبل الإسلام ـ رحلة الشتاء ورحلة الصيف ـ المناذرة ـ الغساسنة ـ اليهودية والنصرانية فى الجزيرة العربية ـ القيان والمغنيات ـ الهجرات اليمنية ـ الفتوحات الإسلامية ـ الهجرات العربية بعد الإسلام ـ الصراع مع الحضارة المجاورة ـ التعريب ـ الزواج والنسب ـ تعريب الدواوين ـ كتاب الدواوين من أصول غير عربية ـ الترجمة عن اليونانية والفارسية والهندية والسوريانية وغير ذلك ـ المنافذ الحضارية خلال الأندلس وجنوب فرنسا وصقلية ومالطة وأوروبا الشرقية ـ رحلات ابن بطوطة وغيره ـ مجالس الخلفاء والوزراء والقادة ـ الفلاسفة ـ المتصوفة ـ السير الشعبية ـ العادات والتقاليد ـ الأعياد والمواسم ـ الكتب المقدسة ـ قصص الأنبياء ـ قصة يوسف ـ مجنون ليلى ـ الشعوبية ـ الجاحظ ـ ابن المقفع ـ الموشحات والأزجال فى الأندلس ـ لقمان ـ النفود الفارسى ـ النفوذ التركى ـ الحروب الصليبية ـ الحملة الفرنسية على مصر ـ محمد على ـ الاستعمار ـ الترجمة فى العصر الحديث ـ البعثات الخارجية ـ الجامعات ـ الصحافة ـ الإعلام ـ جهود الدكتور غنيمى هلال ـ كتابه فى الأدب المقارن ـ توجه الدراسات المقارنة بعد الدكتور غنيمى ـ البحث عن الجذور التراثية فى الرواية والمسرح وغيرهما ـ ظهور فكرة الأصالة ـ اقتراح دراسة الأدب المقارن من منظور الأدب العربى .

وغير ذلك من نقاط تستوحى التاريخ العربى، وتحاول أن تؤصل للأدب المقارن داخل هذا التاريخ، ونردد أعلاما عربية، وأحداثا عربية . حتى حينما تتعرض للتأثيرات الأوروبية، فإن منطلقها يكون من الواقع العربى، ولا تمس الأحداث الأوروبية إلا من خلال تأثيرها على هذا الواقع .

إن الذى حدث عند الدكتور غنيمى ومن سار فى اتجاهه ، أنهم اطلعوا على بعض المؤلفات الأوروبية وقاموا بترجمتها، وعرضوا وجهة نظر أصحابها، وهذا أمر سهل، يتطلب معرفة صاحبه بلغة أوروبية فحسب . أما بقية الجهد، فقد قام به أصحابه من المفكرين الأوروبيين . وكل ماهو مطلوب من الدكتور عنيمى ، أو من يسير فى اتجاهه، هو عرض هذا الجهد، أو التعليق عليه، أو ضرب أمثلة تستوحيه وتسير على منواله .

أما الخطوة الأخرى المطلوبة ، والخاصة بتأصيل الأدب المقارن فى البيئة العربية، فهى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أشد صعوبة، لأن الطريق غير ممهدة، ولأن المطلوب من الباحث أن يتابع النقاط السابقة فى المؤلفات التاريخية والجغرافية والأدبية والفلسفية والصوفية، ثم يقدم نسقا يضاهى النسق الذى قدمه الباحثون الأوروبيون والفرنسيون، واستوحاه الدكتور عنيمى ومن سار على دربه.

- ١٦ -

استعرض الدكتور غنيمى فى الباب الثانى، ميادين البحوث فى الأدب المقارن. التى تدور حول المواقف الأدبية، والنماذج البشرية، والأجناس الأدبية، وغير ذلك مما غطى به الفصول السبعة التى تشكل هذا الباب.

وقد ذكرنا من قبل، أنه يمكن لمن يريد أن يؤصل الأدب المقارن فى البيئة العربية أن ينطلق من هذه الميادين وتلك الفصول، ولكن بشرط له أهميته، وهو أن تكون طريقة معالجته لهذه الفصول مختلفة عن الطريقة التى عالجها بها الدكتور غنيمى.

فالدكتور غنيمى، قد نقل معلوماته من الكتب الأوروبية والفرنسية، فجاءت تخدم الأدب القومى الفرنسى أكثر مما هى تخدم الأدب القومى العربى، الذى ضاع خلال السياق، وجاء من باب الاستطراد، وفى حالات كثيرة منقولا عن مصادر أوروبية.

لنضرب مثلا على ذلك بما ذكره الدكتور غنيمى فى فصل «الأجناس الأدبية». فقد استعرض الأجناس الأدبية الشائعة فى العالم الغربى، من مثل: الملحمة، والخرافة، والقصة والمسرحية. وتجاهل الأجناس الشائعة فى الأدب العربى، من مثل: الشعر، والخطابة، وفن الحكمة.

ومن هنا، جاء استعراضه مليئا بالأعلام والأمثلة والإحالات الغربية، وعرج على الأدب العربى من باب الاستطراد السريع. فهو، مثلا، فى حديثه عن الملحمة، يتابع تاريخها عبر الأدب اليونانى، واللاتينى، وفى العصور الوسطى وحتى العصر الحديث، ويضرب أمثلته من الإلياذة، والأوديسا، والانياده، والكوميديا الإلهية، والفردوس المفقود، ومغامرات تلماك، ويشير إلى هوميروس، وفرجيل، ودانتى، وميلتون، وفينلون.

إن يشرق ويغرب، ولا يعرج إلى الأدب العربى إلا فى النهاية، وفى فقرة أخيرة لاتتجاوز ستة أسطر، يذكر فيها أن الأدب العربى القديم لم يعرف فن الملاحم، وكل ما عرفه العرب مما يمت إلى ذلك بصلة، هو فن السير الشعبية، وهو فن فيما يرى ليس له من المكانة الأدبية ما يسمح له بأن يدرسه فى هذا الكتاب؛ ومن هنا، يكتفى بهذه الإشارة، ويتوقف عن دراسته.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لقد كان أسهل على الدكتور غنيمى أن ينقل ويترجم، من أن يتابع بنفسه تاريخ الأجناس الأدبية التى شاعت فى الأدب العربى، وأن يُكوِّن رؤيته الخاصة.

أما الباحث عن تأصيل الأدب المقارن فى البيئة العربية، فإن مهمته أصعب من ذلك بكثير؛ إذ عليه أن يتابع بنفسه رحلة الشعر، والخطابة، والحكمة، وغير ذلك من أجناس أدبية، عرفها العرب، و رددوها فى كتبهم.

وهو فى تلك المتابعة لن يردد ماقاله النقاد، القدامى أو المحدثون، عن تاريخ الشعر العربى، أو عن الخطابة، أو الحكمة، أو المديح، أو الغزل؛ لأن ماقالوه يندرج فى تاريخ الأدب القومى. ولكن الباحث عن تأصيل الأدب المقارن، يتصدى لدراسة هذه الأجناس والأنواع، من منطلق علاقة التأثير والتأثر مع آداب اللغات الأخرى.

لنضرب مثلا، يجسد هذه المهمة من تتبع تاريخ الشعر العربى، من منظور هذه الرؤية المقارنة. فالمطلوب من الباحث، أن يكشف قبل كل شىء عن نظرية الشعر عند العرب، كما تتمثل فى عمود الشعر نظريا، وفى المعلقات كنماذج. ثم يتحدث عن نظرية الشعر عند اليونان، كما يمثلها كتاب « فن الشعر» لأرسطو. ثم يتابع الصراع الحضارى بين النظريتين، ومردود هذا الصراع على الشعر العربى، ويرصد قوة الحضارة العربية فى تلك الفترة، والتى تمثلت مصطلحات أرسطو، وحولتها عن مجراها، وجعلتها أقرب إلى مصطلحات الشعر الغنائى، منها إلى مصطلحات الشعر التمثيلى. ثم يتابع رحلة الشعر فى علاقته مع الثقافة الفارسية، وأثر تلك العلاقة فى اللغة والموضوعات، ورحلته فى بلاد الأندلس، والتغيير الذى طرأ على شكل القصيدة واستجابة القصيدة العمودية لهذا التغيير. ثم متابعة التغيير الذى طرأ على شكل القصيدة فى العصر الحديث بعد الاحتكاك مع الحضارة الأوروبية، ورصد درجة الانحراف عن تقاليد القصيدة العربية. والمقارنة بين موقف الحضارة العربية القديمة التى تمثلت الفكر الإغريقى، وحولته إلى جزء من بنيتها الفكرية، وموقفها فى العصر الحديث بعد أن ذابت فى الفكر الأوروبى وخضعت لمصطلحاته الخاصة.

وغير ذلك من متابعة لكل جنس من الأجناس الأدبية الشائعة، وهى متابعة لاتنقل من تاريخ الأدب العربى فى صورته القومية، ولاتترجم من المصادر الغربية، ولكنها تؤصل للأدب المقارن، من دائرة النصوص العربية وعلاقتها بالنصوص الأجنبية، بحثا عن الأصالة، واستنتاجا من تاريخ عربى، وترديدا لأعلام عربية، واستشهادا بنماذج عربية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مالت الدراسات المقارنة فى مصر والعالم العربى، بفضل كتاب الدكتور غنيمى ، إلى التركيز على تأثر العرب بغيرهم، وخاصة بالكتّاب الأوروبيين. ولم تعط مثل هذا الاهتمام بالجانب الآخر، الذى يركز على تأثير العرب فى غيرهم من كتّاب الشعوب الأخرى .

وانطلقوا يبحثون عن مصدرٍ لكل أديب عربى؛ فطه حسين هو فولتير الشرق، والعقاد هو كوليردج، والحكيم هو أفلاطون، ومحمود تيمور هو موباسان ، ونجيب محفوظ هو زولا، وإحسان عبد القدوس هو هـ. جـ. ويلز، وصلاح عبد الصبور هو إليوت.

وقد كانت هذه المصادر الأجنبية تطلق بتيه شديد، سواء من الأديب أو من ناقده، ودون أدنى إحساس بأن التركيز على المصدر إنما يحيل الكاتب إلى صدى ، ولدرجة أن بعضا ممن يكتبون بدافع من أنفسهم، ومن منطلق الأصالة، قد تواروا فى الظل ، لأنهم لايجدون «سيدا» أجنبيا يتكئون عليه، ويتيهون به على الجمهور.

وقد توالى الضغط الأوروبى على الواقع العربى، وأصبحت المذاهب الأدبية التى تنشأ فى أوروبا تفرض على الواقع الأدبى فى مصر والعالم العربى.

من المعروف أن المذهب الأدبى، لايفرض من فوق ، أو بقوة القانون والقهر، ولكنه يختمر فى بيئة، ويتحرك بين جمهور، ويعكس فلسفة معينة ويخضع لتأويلات النقاد والدارسين. وكل هذا يعنى أنه يحمل خصوصية معينة، لاتتيح له أن يترعرع فى تربة أخرى .

ولكن الدارسين يتجاهلون ذلك، ويتعرضون لتفسير التاريخ العربى، وتحليل الإبداع الأدبى، من منطلق الكلاسيكية، أو الرومانتيكية، أو الواقعية، أو الماركسية، أو الوجودية، وينثرون المصطلحات الوافدة التى نشأت فى ظروف خاصة على التاريخ العربى.

وظهر هذا الضغط، بصورة واضحة، على أقسام: اللغة الإنجليزية، واللغة الفرنسية، واللغة الألمانية، وغير ذلك من أقسام الجامعات المصرية والعربية، التى تتخصص فى اللغات الأوروبية، وتتحول إلى نسخة من أقسام الجامعات الإنجليزية، والفرنسية، وتقوم بدراسة الأدب المقارن من منظور هذه الجامعات، وتركز على الموضوعات التى تبرز تأثير الآداب الأوروبية فى الأدب العربى الحديث، من مثل: شكسبير فى الأدب العربى - إليوت فى الأدب العربى - تأثير تيار الشعور فى الرواية - العبثية فى المسرح المصرى - صورة الغرب فى الرواية العربية الحديثة - بين رواية زينب وغادة الكاميليا - المصادر الفرنسية فى أدب طه حسين - بخيل موليير فى الأدب العربى - الرومانتيكية الغربية فى الشعر العربى الحديث - بين نجيب محفوظ وتشارلز ديكنز.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن تأصيل الأدب المقارن فى الواقع العربى، يتطلب قدرا مماثلا من الاهتمام بالصورة الأخرى، التى تحاول أن تبرز تأثير الأدب العربى فى غيره من آداب الأمم الأخرى. إن الباحث، بذلك، يصحح الوضع، ويستكمل الصورة، ويحقق الموضوعية التى تستغرق الجوانب كافة.

ومن ناحية أخرى، فإن هذا الاهتمام يحقق هدفا قوميا، ويجعل الإنسان العربى يحس بأنه ممتد تاريخيا، خلال أدب عريق، أثر قديما فى الحضارات المجاورة، مثل: حضارة الفرس والترك والحضارة القبطية، وامتد بتأثيره إلى قارتى إفريقية وآسيا، وعبر البحر إلى قعر الحضارات الغربية.

إن موضوعات، مثل: المقامات، وألف ليلة وليلة، وحى بن يقظان، والمعراج، والموشحات، وبخلاء الجاحظ، والحب العذرى، والفروسية، والوقوف على الأطلال، والعروض، والقافية، وصورة الشرق، وقصة يوسف، ومجنون ليلى، ، والأدب العربى فى إفريقية، أو فى الصين، أو عند الشعوب الإسلامية، أو فى أمريكا اللاتينية، أو فى أوروبا الشرقية ـ إن موضوعات كهذه، يمكن أن تكون منطلقا للكشف عن تأثير الأدب العربى فى الآداب الأخرى، وأن توظف الأدب المقارن من أجل هدف قومى.

ـ ١٨ ـ

المذاهب الأدبية لاتنشأ من فراغ، ولكنها تختمر داخل بنية المجتمع، نتيجة عوامل سياسية وفكرية. وقد ذكرنا، من قبل، أن الضغط الأوروبى على الواقع العربى، قد بلغ حد إسقاط المذاهب الأوروبية على الواقع العربى، وتحوير هذا الواقع لكى يستجيب لمقولاتها. ونضيف، الآن، أن الدكتور غنيمى فى كتابه قد ذكر أن الأدب العربى لم يصل إلى حد المذاهب الأدبية، نتيجة غيبة الوعى عند الجمهور، وغياب الرؤية الفلسفية[1].

ليس حتما أن يعرف الأدب العربى نفس المذاهب الأدبية التى نمت فى أوروبا نتيجة عوامل تاريخية، حتى إذا ما افتقدناها حكمنا على الأدب العربى بالجهل والغباء، ثم نمعن فى عملية التعذيب الذاتى، ونرى أنفسنا غير جديرين بالمعرفة والرؤية الفلسفية.

إن الذى يدرب ذهنه على استقلالية التفكير، ويصدر عن تفرد وأصالة، ثم يبحث فى الفكر العربى عن المذهب الأدبى، فإنه حتما سيلتقى بهذا المذهب. ولكن، ليس من الحتم أن يكون هذا المذهب صورة من المذاهب التى عرفتها الحضارة الأوروبية.

---

(١) انظر ص ٤١٦.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن المذهب فى تعريفه اليسير يحمل رؤية فكرية، تتجسد خلال جمهور يتحمس لها، وتثبت فعاليتها خلال تطبيقات تتناول مختلف الأنشطة البشرية، سلوكية، أو شعورية أو عقلية.

وليس من المعقول أن حضارة عريقة وممتدة تاريخيا، كالحضارة العربية الإسلامية، تخلو من المذاهب بهذا التعريف اليسير. فهى حضارة تملك رؤية فكرية وعقدية، وأثرت وتأثرت بالحضارات المجاورة، ولها خصوصيتها الحضارية، التى ألقت بظلالها على مختلف الأنشطة البشرية. وكل ما هنا لك، أن الذهن العربى المعاصر فى حاجة إلى أن يلتقط أحكامه الخاصة من واقع التاريخ العربى، وليس من واقع المؤلفات الجاهزة أو الأفكار الوافدة.

إن مذهبا، مثل مذهب الوسطية، يمكن أن يمثل مذهبا أدبيا من واقع التاريخ العربى، ويمكن أن يحمل كل مقومات التعريف السابق للمذهب الأدبى، وكل ما هنالك، أن هذا المذهب قد وقع فى دائرة الفكر الدينى، فانصرف عنه الفريقان.

الفريق القديم، نظر إليه كمذهب دينى، لاينبغى أن تهتك حرمته، وننظر إليه كفكر يستجيب للاجتهادات البشرية.

أما الفريق الحديث، فقد نظر إليه كطقس دينى، يشبه العبادة والتبتل، ولا يصل إلى حد التأثير على الفكر الإنسانى.

وسوف نحاول فى الأسطر القادمة أن نتابع هذا المذهب الوسطى، من منظور الأدب المقارن، الذى يقوم على فكرة التأثير والتأثر بين الآداب المختلفة، وسنحس ذلك بسرعة وخفة، لأن لى كتابا مفصلا حول هذا الموضوع، يصل إلى خمسة أجزاء.

الوسطية لها رؤيتها، ولها جمهورها، ولها تطبيقاتها، كما أوضحت فى الكتاب السابق، ولها خصوصيتها التى جعلتها تدخل فى صراع حضارى مع وسطية أرسطو، واستطاعت أن تحوّر من الفكر الفلسفى الذى ترجم إلى العربية، ثم انتقلت بعد ذلك بهذا التحور الحضارى إلى العالم الأوروبى، وأثرّت فيه. وكانت قصة حى بن يقظان هى المثال البارز على هذا التأثير. وقد تجسدت الوسطية العربية فى قالب الأدعية المأثورة، التى كانت تعكس رؤية فكرية مميزة، أثرت بعد ذلك فى شطحات الصوفية، والتى بدورها نقلت إلى الفكر الغربى. وكان ابن عربى والحلاج مثالين بارزين على ذلك. ثم عاد الفكر الصوفى بعد أن تلوث بالرؤية الغربية إلى العالم العربى. وكان الحلاج ـ كما صوره صلاح عبد الصبور فى مسرحيته ـ شاهدا على تلك العلاقة بين الحضارتين الغربية والأوروبية.

وهكذا، يمكن أن نتابع هذا المذهب من منظور الأدب المقارن، ونجد أنه يملك تاريخا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لايقل عن المذهب الكلاسيكى، أو الرومانتيكى، وأنه يثير الكثير من القضايا التى تمت بصلة كبيرة إلى ميدان الأدب المقارن.

-١٩-

منذ أن تشكلت الحضارة العربية الإسلامية، دخلت فى حوار حىّ مع مختلف الحضارات الإنسانية، منذ الفرعونية وحتى الحضارة الغربية الحديثة، مرورا بالحضارات الإغريقية، والقبطية والفينيقية، والآشورية، والفارسية، والرومية.

ولأنها حضارة عريقة، تستند على أرضية فكرية، وليس على مظهر عسكرى فحسب، لم يفقدها ذلك الحوار خصوصيتها، بل خرجت منه بأفق أوسع، ودماء جديدة.

وقد انعكس هذا الحوار على الأدب العربى وتفاعل مع الآداب الأخرى، وأخذ منها وأعطاها، وكانت حصيلة ذلك تجددا فى الشعر، وفى النثر، وفى سائر الأجناس الأدبية.

إن كل هذا يعنى أن فكرة التأثير والتأثر موجودة منذ أن بزغ الأدب العربى إلى الوجود، وتشكل فى لغة لها رؤيتها الفكرية والفنية وهى حقيقة لاتحتاج إلى بيان، تدل عليها الترجمات، وأقوال الأدباء من أمثال الجاحظ وابن المقفع.

فالأدب المقارن هو حقيقة قائمة منذ القديم، وكل ما أضافه العلم الحديث هو ذلك المنهج العلمى، الذى يخضع علاقة التأثير والتأثر للبراهين العلمية والأدلة المادية.

وقد كان للدكتور غنيمى فضل التعريف بهذا المنهج فى الأوساط الأدبية والجامعية فى العالم العربى. وإذا كان الدكتور غنيمى قد اعتمد فى تعريفه وفى شرحه على أمثلة أوروبية وعلى مصادر فرنسية، فإن الخطوة التالية والمتمثلة فى المشروع الذى اقترحته، تنتظر رائدا آخر، يكون له فضل تشكيل علم أدب مقارن من منظور عربى.

-٢٠-

كانت تلك المقدمة عن الهدف القومى من الأدب المقارن.

ويأتى هذا الكتاب تطبيقا لتلك المقدمة.

فهو فى الفصل الأول، يبدأ من مقامات الحريرى، ويكتشف البنية الفنية لهذه المقامات، ثم يتابع رحلتها فى بطن التاريخ حتى تصل إلى رواية «أمريكا» لكافكا.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهو فى الفصل الثانى، يسعى إلى بيان أن الكثير من المناهج الأدبية ، يمكن الوصول إليها عن طريق التراث . إن فكرة « البنائية» مثلا، التى شغلت النقد الأدبى الحديث، يمكن الوصول إليها عن طريق السكاكى، وعن طريق البلاغة العربية، بدلا من أن يكون مدخلنا إليها هو رولات بارت وغيره من النقاد الأوروبيين، وبذلك نصحح طريق النهضة الذى تتبعه مختلف الحضارات الإنسانية، والذى يقوم على إحياء التراث، ثم الانطلاق منه إلى رؤية معاصرة .

وهو فى الفصل الثالث، يقدم معالجة للأشكال الأدبية من منظور عربى بحت . إن فكرة الرحلة إلى العوالم الأخرى، والتطلع نحو أخبار السماء تضربان بجذورهما فى الأدب العربى، منذ أن بدأ الكهان ، عن طريق الجان، يتلصصون على أخبار السماء، وحتى أن أصبحت هذه الرحلة قالبا أدبيا شكلته الحضارة العربية الإسلامية ، ومنحته خصوصيتها، وتداولته أيدى الكتّاب، وانتقل بعد ذلك إلى مختلف الحضارات الإنسانية، كالحضارة الفارسية، والتركية، والإيطالية .

وهذا الفصل، يتابع تلك الرحلة منذ الطبرى فى تفسيره، وحتى الزبيرى فى روايته «مأساة واق الواق»، وإقبال فى رسالته « جاويدنامه» . وهو خلال تلك الرحلة، يتابع تنقلات هذا الشكل من النثر إلى الرواية إلى الشعر، ويرصد استجابته لكل الرؤى الحضارية، سواء كانت فكرية أو فنية .

وهو فى الفصل الرابع، يتابع رحلة الحلاج من التراث العربى، إلى الفكر الأوروبى، ثم عودته إلى الأدب العربى ، محملا برؤية غربية وغريبة، تكشف عن الصراع الحضارى الذى يتستر وراء الشخصيات الأدبية، والأشكال الفنية، لأن الوعى بهذا الصراع يزيد من درجة المناعة .

والكتاب، فى كل فصوله، يتشبث بأمرين، ويحاول ألا يفلتا منه : أولهما، الانطلاق من النصوص الأدبية فى محاولة لإضفاء نزعة فنية على بحوث الأدب المقارن ، تخفف من جفاف النزعة التاريخية . والآخر، الانطلاق من الهدف القومى، فى محاولة لتأصيل علم أدب مقارن من منظور عربى .

والله أعلم .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصـل الأول

البطـــل المـــــراوغ

بين الحريرى وكافكا

دراسة مقارنة حول الشخصيات الأدبية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

- ١ -

يقدم الحريرى فى مقامته الحرامية - وهى المقامة الأولى فى التأليف، وإن كانت تمثل الثامنة والأربعين فى ترتيب المقامات - صورة لبطلة « أبى زيد السَّروجى ». فقد ذاع أمره بين الناس، يراه فى مسجد بنى حرام بالبصرة يخطب، فيعجب به، ويسمع الكثير عنه. كل واحد من الحاضرين يذكر أنه رآه فى مسجد آخر. وكل واحد يتحدث عن ظرفه وبلاغته وشدة تأثيره فى الناس. وكل واحد يذكر أنه سمع منه أحسن مما سمع الآخرون. وكلهم يؤكدون على أنه كان يغيّر فى زيه وهيئته.

ويصف الشريشى فى شرحه للمقامة الحلوانية، السَّروجى بأنه من أهل الكُدْية، الذين ينتمون إلى بنى ساسان، وهم قوم قد خضعوا لراية الإسلام فى عهد عمر بن الخطاب، وتقلبت بهم صروف الدهر، من عز وملك إلى ذل وبؤس، فاحترفوا مهنة السؤال، وأخذوا يرققون قلوب الناس بالحديث عما كانوا فيه من عز، وما صاروا إليه من ذل، ويشيرون إلى أعاجيب الدهر، الذى يعز ثم يذل.

وقد تحول هؤلاء القوم إلى طائفة، لهم مصطلحاتهم الخاصة، وتقاليدهم الخاصة، ولهم فوق كل ذلك « نوادر » يرويها الناس، ويتفكهون بها.

وقد أوقف الحريرى مقامته التاسعة والأربعين - وهى المقامة الساسانية - للتحدث عن هذه الطائفة، وهو يعطى فى هذه المقامة ابنه ولاية العهد من بعده، ويذكره بقيمة هذه الحرفة، وأنها تفوق غيرها من الحرف الأخرى؛ فأصحابها « أينما سقطوا لقطوا، وحيثما انخرطوا خرطوا، لايتخذون أوطانا، ولايبغون سلطانا، ولايمتازون عما تغدو خماصا وتروح بطانا ».

فالسروجى يحمل أبعادًا تاريخية، تثير فى النفوس العبرة، والخوف من تقلبات الزمن، والإشفاق من أن يحدث لهم مثل ما حدث له. وهو، من أجل ذلك، قد تحول إلى بطل شعبى، يتحلق حوله الناس، ويتداولون أخباره، وقد يتزيدون فيها إن لم تكن الحقائق كافية لإرضاء فضولهم.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

- ٢ -

وقد وجد الأدباء فى شخصية المُكْدِى ، صورة مركبة ، لشخصية لها أبعادها التاريخية والشعبية ، ولها إيحاءاتها التى تحرك مشاعر الناس . ومن هنا ، تحوّل المكدى إلى نموذج ، يتواتر ذكره فى الكتب الأدبية ، قبل الحريرى وبعده ، وتتوارد أخباره فى مثل : الأذكياء لابن الجوزى ـ الأغانى للأصفهانى ـ الأمالى لابن عالى القالى ـ الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدى ـ البخلاء للجاحظ ـ ثمرات الأوراق لابن حجة الحموى ـ حكاية ابن القاسم البغدادى لابن أبى مظهر الأزدى ـ زهر الآداب للحصرى ـ شرح مقامات الحريرى للشريشى ـ العقد الفريد لابن عبد ربه ـ عيون الأخبار لابن قتيبة الدينورى ـ الفلاكة والمفلوكون لابن على الدلجى ـ الكامل للمبرد ـ المستطرف للأبشيهى ـ نهاية الأرب للنويرى ـ القصيدة الساسانية لابن حلى ـ وغير ذلك من أمهات الكتب ، التى تواترت على مدى التاريخ العربى ، وتغطى كل بقعة يرتفع فيها صوت اللغة العربية .

فالحريرى ، إذن ، لم يختر بطله صدفة ، بل هو عمد إلى نموذج يحمل « ثِقْلا » تاريخيا وأدبيا ، فيتحول هذا الثِّقْل إلى خلفية تثير فى ذهن القارئ الكثير من المتواردات . ليس هو بطلا مسطحا ، يمثل حالة خاصة ، يكون هم المؤلف أن ينقلها إلى القارئ ، ولكنه بطل ذو أبعاد مركبة ، يتحول إلى رمز ، يسحب معه ثِقْله التاريخى والأدبى ، فيضيف إلى صورته الشخصية أبعادا غير مرئية وغير فردية .

- ٣ -

ولم يكتف الحريرى بهذا « الثِّقْل » التاريخى والأدبى للبطل ، بل أضاف إليه من فنه ، ما جعل المُكْدِى فى مقاماته يتحول إلى ذات مميزة لاتضيع فى آلاف المُكْدين المتناثرين فى الكتب المختلفة .

وتتجلى خصوصية الحريرى فى ذلك البعد النفسى والاجتماعى عند بطله . فهو ، دائما ، ناقم كثير الشكوى [١] . وهو فى شكواه يصف الوضع المتردى لطائفته[٢] ، ويشير ـ من بعيد ، وفى حذر شديد ـ إلى الجهة المسئولة عن هذا الوضع ؛ وذلك ، على هيئة دعابة خفيفة من الوالى وأشباهه [٣] .

وهذا البعد النفس والاجتماعى . منح مقامات الحريرى ـ فيما يذكر الدكتور غنيمى هلال [٤] ـ أبعادا جعلها تتفوق على مقامات الهمذانى ، على الرغم من أسبقيتة ، وأتاح لها من النضج ماجعلها تتخطى حواجز الزمان والمكان .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهناك بعدان يتكاملان فى إضفاء الخصوصية على بطل الحريرى، وهما: بعد الحركة والتنقل وحب السفر من ناحية [٥]، وبعد المطاردة بين البطل والراوى من ناحية أخرى[٦].

فالبطل كالنحلة المحمومة، لايهدأ ولايستقر، ويتنقل من مكان إلى مكان. وقد تتخذ بعض المقامات من اسم المكان عنوانا لها، كالمقامة الحلوانية، أو الدمياطية، أو البصرية أو البغدادية؛ ولكن هذا لايعنى أنها تهتم بالمكان كعنصر قائم بذاته، يلعب دورا أساسيا فى البنية الفنية، كما هو الحال فى الروايات الحديثة. إنما هذا يعنى أن صاحب المقامات، يشير إلى عنصر التنقل والحركة فالبطل لايهدأ. قد يكون فى حلوان، ثم نراه فى دمياط، أو الإسكندرية، أو بغداد، أو البصرة، أو الشام. أو سمرقند.

ومن هنا، يتواتر وصف البطل بأنه أخو أسفار (١/ ١٩٥)، أو بأن الأرض قد انشقت عنه (٢/ ٣)، أو أنه من الفرار (٢/ ٥٦). أو أنه يشرّق فى الأرض ويغرّب (٢/ ٢٥٤)، أو أنه يظهر وقت الأزق (٢/ ١٥٠)، أو أنه يظهر فجأة ويختفى فجأة (٣/ ٣٣)، ويظهر حتى فى البحر (٣/ ٤٨)، وغير ذلك من صفات تضفى على البطل روح الحركة والتنقل.

وتتوارد الأشعار التى ينشدها البطل فى السفر وإغراءاته، وذلك فى أكثر من مقامة.

وهى أشعار تتميز بالحرقة وصدق العاطفة. ففيها حنين إلى الديار، وشكوى من الغربة، وأحيانا يلجأ إلى الكأس لينسى عذاباته، ويغلفها نوع من الحزن خفيف، لايصل إلى حد التمرد والإغراق. وذلك، كقوله فى المقامة الثلاثين، يتحرق شوقا إلى مسقط رأسه «سروج»:

ولمن ينــــزاحُ عنهـــــا زَفَـــراتٌ ونشـــــيجُ
مثل مالا قـيت مُـذْزحـزَ حَنـى عنهـــا العـــُلوج
عَبْرة تهْمِـى وشجـــو كلـــــما قـــــرّ يَهيـــجُ

---

(١) انظر شرح المقامات للشريشى: ١/ ٧١ ـ ٢/ ٩٩ ـ ٢/ ١٢٧ ـ ٢/ ١٣٧ ـ ٢/ ٣٩٤ ـ ٣/ ٢٣٧ ـ ٣/ ٤٤١ ـ ٤/ ١٧٤ ـ ٤/ ٢٧٤ ـ ٥/ ٢٧ ـ ٥/ ٧٣ ـ ٥/ ٢٥،١ ـ ٥/ ٢٨٠ ـ ٥/ ٣٢١ ـ ٥/ ٣٢٧ ـ ٥/ ٣٢٨.

(٢) المرجع السابق: ١/ ٢١٨ ـ ١/ ٢٥٩.

(٣) المرجع السابق: ١/ ٣٧٤ ـ ٣/ ٣٠ ـ ٣/ ١٦٥ ـ ٣/ ٣٧٧ ـ ٣/ ٤٠٦ ـ ٥/ ٢٠٢.

(٤) الأدب المقارن: ص ٢٢٦.

(٥) شرح المقامات: ١/ ٧٩ ـ ١/ ١٦٨ ـ ١/ ١٩٥ ـ ١/ ٣٣٢ ـ ٢/ ٣ ـ ٢/ ٥٦ ـ ٢/ ١٥٠ ـ ٢/ ١٥٤ ـ ٣/ ٣٣ ـ ٣/ ٤٨.

(٦) ـ المرجع السابق: ١/ ٢٨٤ ـ ١/ ٣٠٧ ـ ٢/ ١٢٤ ـ ٤/ ٣ ـ ٤ ـ ٢٥٢ ـ ٤/ ٢٥٤.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهمـــــوم كـــل يـــوم خطْبهـــا خطْـب مَـرِيُـج
ومَسَـــاحٍ فى التَّرجّـــى قـــاصرات الخطـــو عُـــوج
ليـت يـــومى حُـــمّ لمّا حُـــمّ لى منهـــا الخـــرُوج

ويتصـل بالسفـر، روح المطاردة بين البطـل والراوى. فـالراوى يتعقـب البطل فى كـل مكان، ويـربط بين الاثنين نـوع من العلاقـة غريب، لايستغنـى أحدهما عـن الآخر. وفى الوقت نفسه، بينهما شـىء من التوتر؛ فالراوى، دائما، يلوم البطل على مغـامراته ومجونه، والبطل يـراوغه، ثم يتخلـص منه، ويتركه فى حسرة. وعلى الرغـم من ذلك، فـإن الراوى معجب بأفانين السَّروجى، متعلق به، يصفه فى أكثر مـن مرة بأنه أعجوبة زمانه. ويتمادى البطل حتى نهاية اللعبة، ويتفنن فى مغامراته، ويستثير الراوى، ويشد بإعجابه.

إن هذيـن البعديـن ـ (روح السفـر، والمطاردة) ـ يتكامـلان، ويتداخـل كل منهما فى الآخر؛ فيضفيان على المقامة نوعا من الحركة، يظهـر تأثيرها على نوعية من الصراع، مناسبة لرؤية الإنسان العربى فى ظل حضارته المميزة.

إن الراوى والبطل، يمثلان ـ فى ظنى ـ مستويين يتدافعان: أحدهما، يمثل روح الفنان التى تميل إلى التحرر وكسر القيود، والآخر يمثل روح المجتمع، الذى يحاول أن يخرط الفنان فى حظيرته. ويدور بينهما نوع من الصراع، تمثله المقامات فى مستويات عديدة.

ـ ٤ ـ

يذكـر الدكتور حسن إسماعيـل، اعتمادًا على مصادر تاريخية، أن شخصيـة المُكْدِى، كانت معروفة فى الآداب الفارسية والهندية والتركية، وأنها انتقلت من هذه الآداب إلى الأدب العربى[1].

قد يكون هذا حقيقة. وقد يكون أن الآداب العلميـة عرفت شخصية المكدى، كنموذج ينتمى إلى النفس الإنسانية بوجه عام، مثـل نموذج البخيل والمنافق، وغير ذلك من نماذج تواترت على مدى الحضارات المختلفة، وهى نماذج ـ فى عمومها ـ شاذة عن طريق الجماعة، تثير حاسة الأديب فى كل مكان وزمان، فيصور هذا الشذوذ، ويرصد مقدار الانحراف.

قد يكون كل هذا حقيقة، ولكن المقامات فى الأدب العربى وبخاصة مقامات الحريرى،

(١) ظاهرة الكدية: ص ٢٣، ٢٤، ٢٦٣.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

اتخذت شكلا أدبيا أعطاها خصوصية ، تنقل هذا النموذج من مجال العمومية ، إلى مجال الملكية الخاصة .

إن الحضارات إرث مشترك ، وإن البشر هم جنس واحد ، يملكون أجهزة جسدية وفكرية متشابهة ، ويلتقون على أرضية مشتركة . ولكن الفرق بين حضارة وأخرى ، إنما يكون فى تشكيل هذا الإرث المشترك ، ومنحه خصوصية تميزه عن أن ينساب مع غيره . وبقدر هذه الخصوصية ، بقدر ماتتشكل الحضارة كوجود فعلى . وإذا افتقدت هذه الخصوصية ، فإنها تفنى فى حضارة أخرى أو تتشكل فى قوالبها ، لأنها حينئذ تصير هشة رخوة ، مرنة إلى حد كبير، يفقدها الذاتية ، ويجعلها كالماء يتلون بلون إنائه .

وهنا ، نصل إلى فكرة « الاستيحاء» بين الحضارات المختلفة . فإن الحضارة اللاحقة ، قد تستوحى الفكرة من السابقة ، ولكنها تعطيها من الخصوصية ، ما يحيلها إلى شىء جديد .

ورثت الحضارة العربية الإسلامية ، الكثير من قصص أهل الكتاب ، ولكن هذه القصص بدت عند المفسرين فى «صياغة» إسلامية ، جعلتها تبدو جديدة وخاصة ، وكأنها كتبت للمرة الأولى .

إن قصة يوسف فى القرآن الكريم ، غيرها فى الكتاب المقدس ، مع أن الجزء التاريخى مشترك . ولعل هذا هو المعنى الذى تشير إليه الآيتان الكريمتان ، اللتان وردتا فى نهاية سورة يوسف ، تعليقا على الأحداث ، واستخلاصا للعبرة . إن الآية رقم ١٠٢ . تقول : ﴿ذلك من أنباء الغيب نوحيه إليك وماكنت لديهم إذ أجمعوا أمرهم وهم يمكرون﴾ . وإن الآية رقم ١١١ ، تقول : ﴿ لقد كان فى قصصهم عبرة لأولى الألباب ماكان حديثا يُفترى ولكن تصديق الذى بين يديه ، وتفصيل كلّ شىء وهدى ورحمة لقوم يؤمنون﴾ . فإحدى الآيتين تذكر أن هذه القصص تصدق القصص السابقة ولاتعارضها ، والأخرى تشير إلى «الخصوصية» فى القصص الإسلامى ، والصياغة الخاصة ، مما جعلها تبدو جديدة ومعجزة .

- ٥ -

وكل مقامة عند الحريرى ، تتكون من مقدمة وموضوع وخاتمة .

المقدمة ، تدور حول فكرة واحدة ، ولكنها ترد فى صيغ لغوية مختلفة . إنها تتضمن فكرة « المطاردة» بين البطل والراوى . يظهر البطل فجأة ، وفى أماكن متباعدة ، قد تكون فى المغرب أو فى المشرق . والراوى يتابعه ولا يملّ ، ويصور ظهور بطله فى مظهر غريب ، يشد الانتباه ، ويثير التشويق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما الخاتمة فهى تدور أيضا حول فكرة واحدة، ولكن فى صيغ لغوية مختلفة. إنها تشير إلى فكرة « اختفاء» البطل فجأة ، كما بدا فى المقدمة فجأة. إن صفة « المراوغة» فى الخاتمة تكمل صفة المطاردة فى المقدمة. وبين الفكرتين ـ المطاردة والمراوغة ـ نوع من « الحركة» تمنح المقامات رابطة كلية. إن الراوى يعلن اختفاء البطل، ثم يعلن فى المقامة التالية ظهوره من جديد. وهذا النوع من الرابطة، التى تعتمد على «الحركة» داخل المقامات، يحيل المقامات كلها إلى عمل متماسك، أشبه بالعمل الروائى، الذى يعتمد على الفقرات المستقلة كما سنذكر بعد قليل.

أما الموضوع، فهو يتنوع من مقامة إلى مقامة. فقد يدور حول الوعظ، ثم ينتقل فى مقامة أخرى إلى الفناء. وقد يدور حول الجد، ثم ينتقل إلى الهزل، أو حول الشعر ثم ينتقل إلى النثر. وهكذا، مما يمنح المقامات تنوعا، ويجعل القارئ (أو المستمع) دائما مبهورا، ينتقل من فنن إلى فنن، ومن جديد إلى جديد.

إن المقدمة والخاتمة، هما من صنع الراوى (الحارث بن همام). أما الموضوع، فهو من صنع البطل (أبو زيد السروجى). والمؤلف (الحريرى) يوزع الأدوار، ويحيل المقامة إلى أجزاء، يشترك فى صنعها أكثر من واحد: الراوى، باعتباره رمزا للجمهور، وتمثيلا للعقل الجمعى. والبطل، باعتباره رمزا للفنان، وتعبيرا عن الحرية الشخصية. ويكون هم المؤلف هو تنمية الحركة بين الراوى والبطل، والتى تتمثل فى المطاردة التى تتضمنها المقدمة، وفى المراوغة التى تتضمنها الخاتمة، ثم فى المراوغة بين المقدمة والخاتمة. فعند انتهاء الخاتمة فى المقامة الأولى. تبدأ المقدمة فى المقامة التالية، لتعلن تواصل عملية المطاردة، ثم تأتى عملية المراوغة، ثم تأتى عملية المطاردة من جديد، ثم المراوغة، ثم المطاردة، حتى تصل المقامات إلى نهايتها، وقد تاب البطل عن لعبته، وكف الراوى عن متابعته.

إن فكرة التنوع فى موضوع المقامات، هى فكرة متعمدة عند الحريرى، وقد نص عليها فى خطبة الكتاب وسماها بالإحماض. وهى كلمة مشتقة لغويا من إحماض الإبل، بمعنى أنها ترعى الخُلَّة وهى حلو المرعى فتملّه. فتنتقل إلى الحَمْض تأكل منه، فيذهب عنها الملل، وتنشط للرعى.

ويشرح الشريشى فكرة الإحماض عند الحريرى، فيقول : «أراد به تنقله فى المقامات من حكاية فائقة، إلى قضية رائقة، ومن موعظة تبكى إلى ملهية تسلى. وفى ذلك تنشيط وترغيب فى قراءتها، ونفى للملل والكسل عن قارئها»[1].

---

(١) شرح المقامات : ١/ ٣٢.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن الحريرى لايشذ فى ذلك عن منهج الكتب القديمة، التى عمدت إلى فكرة الإحماض، أى التنوع، ونصّت عليه فى مقدماتها. وهو موضوع، سبق أن شرحناه فى الكتاب الثانى من «الوسطية العربية»، وفى فصل الأدب، وبينا أهدافه بالتفصيل، وهى أهداف تعود فى جملتها إلى فكرة طرد الملل عن القارئ، والانتقال به من حالة إلى حالة، حتى يتجدد نشاطه، ويتنامى لديه الحس الجمالى، وهو يتنقل من نص إلى نص، ومن مرعى إلى آخر.

وقد خضع هذا المنهج لما سميته فى الكتاب السابق بالوحدة التركيبية، وهى وحدة تتكون من فقرات عديدة، كل فقرة تختلف عن الأخرى، ولكنها جميعا فى تعاون تام ومسبق.

وكل هذا يقربنا إلى فكرة جديدة، وهى دراسة المقامات كشكل روائى، بمعنى أننا لانكتفى، كما يفعل الباحثون، بدراسة كل مقامة على حدة، ولكن نحاول أن ندرس المقامات كشكل روائى، يخضع لرابطة كلية، تضم المقامات فى سلك واحد.

وقد يبدو هذا غريبا لدى القارئ، الذى اعتاد من الباحثين أن يتحدثوا عن كل مقامة كوحدة مستقلة، دون أن يلتفتوا إلى الرابطة الكلية التى تجمع بين كل هذه الوحدات. وربما كانت هذه هى المرة الأولى، التى يجابه فيها القارئ بحديث عن المقامات كشكل روائى. وقد يحتمل حديثا عن كل مقامة كشكل للقصة القصيرة، ولكنه أبدا لن يحتمل حديثا عن المقامات كشكل روائى.

وسر الغرابة، يكمن فى أن القارئ، قد ارتبط مفهوم الرواية عنده بهذا الشكل الوافد من أوروبا، وهو شكل يخضع كثيرا لمعنى الوحدة العضوية، التى تقوم على الترابط المنطقى للأحداث، وعلى احتدام الصراع، وافتراض بؤرة مركزية، تستقطب كل الأحداث، وكل ما على الكاتب أن يحبك العقدة، ويثير التشويق، ويخفى أوراقه، ويتلاعب بأعصاب القارئ، حتى تأتى النهاية الموحية.

ارتبط الشكل الروائى، فى ذهب القارئ العربى، بهذا الشكل الأوروبى، وخيل إليه أن كل ماهو خارج عن هذا الشكل لايحسب فى عداد الفن. وقد تأصلت هذه الفكرة عنده بما أثاره بعض الباحثين من أن الجنس السامى لايعرف القصة، ولايستطيع اختراع الأحداث، ولاخلق المواقف، وكل مايستطيعه هو نوع من الخيال البيانى، يقوم على فكرة التشابه الظاهرى بين الأشياء[1].

وهى أفكار يجب أن تتغير. فالشكل الأوروبى، ليس هو الشكل الوحيد، والحضارة

---

(١) راجع قصص العشاق النثرية: ص ١٩.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأوروبية ليست هى الحضارة الوحيدة. وقد بدأ العالم يسير فى الطريق الذى تتعدد فيه أنواع الثقافة، وأشكال الحضارة.

والمقامات، كشكل روائى، تخضع لمنهج التأليف الأدبى، الذى يقوم على مفهوم الوحدة التركيبية، ويهدف إلى تحريك مشاعر القارئ من خلال فكرة التنوع والتنقل من الحلو (الخُلَّة)، إلى المر (الحَمْض)، ثم العودة إلى الحلو، ثم إلى المر، فى حركة مطردة ومستمرة.

المقامات تخضع، إذن، لهذا المفهوم السائد قبلها فى كتب الأدب، ولكنها فى الوقت نفسه قد أثرت على أنواع عديدة بعدها، مما يدل على مكانها الأصيل فى سلسلة متكاملة، وأنها قد احتلت دورها المناسب بين ما قبلها وما بعدها.

ومن أهم الأشكال التى أثرت فيها المقامات، السير الشعبية التى احتذت حذوها فى هذا الشكل الروائى. وستجد، بعد قليل، أن شخصية المكدى، المتمثلة فى البطل المراوغ، قد انتقلت إلى السير الشعبية، وأن صورة على الزيبق قريبة فى معالمها إلى حد كبير من صورة السروجى، وسنجد أيضا أن شكل المقامة الذى يقوم على المقدمة والموضوع والخاتمة، قد ألقى بظلاله على رحلات السندباد السبع؛ فكل رحلة، تتكون أيضا من مقدمة وموضوع وخاتمة، ومجموع الرحلات تقدم شكلا روائيا يخضع لمفهوم الوحدة التركيبية.

كل مقامة تمثل وحدة مستقلة، ولكن الوحدات تتراص بعضها بجانب بعض، لتقدم لنا فى النهاية شكلا كليا، يمكن أن نشبهه بالعقد الفريد، أو بعياب اليمانى، أو الحبل الذى يضم مجموعة من العصى، أو الخيط الذى يجمع بين مجموعة من الزهور، أو غير ذلك من تشبيهات، أوردناها فى الكتاب الثانى من «الوسطية العربية»، ونحن نحاول أن نحدد مفهوم الوحدة التركيبية. إن مثل هذه التشبيهات يمكن أن تفيدنا هنا، ونحن نتحدث عن العلاقة بين المقامات كمجموع، وهى علاقة تقوم على استقلالية كل مقامة، وعلى وحدة تجمع فى النهاية بين هذه الأشياء. ويمكن أن نعود هنا، مرة أخرى، إلى التعبير الذى سبق أن طرحناه ونحن نتحدث عن الوسطية فى الكتاب الأول. وقلنا إنها تعنى «تجاور الأشياء مع تمايزها». إن الشيئين داخل الوسطية العربية يحتفظان باستقلاليتهما، ويظهر دور الوسطية فى التوازن بينهما، دون محاولة لإلغائهما من أجل البحث عن نقطة وسطى، تضيع فيها خصائص الطرفين، كما هو الحال فى وسطية أرسطو.

وتأتى المقامتان الأخيرتان، فتكشفان عن أن هذه المقامات كانت تخضع لوحدة كلية فى ذهن الحريرى. فإحداهما، وهى المقامة التاسعة والأربعون، يصل فيها البطل إلى نهايته، ويقدم وصاياه لابنه، وهو يرث المهنة بعده. أما الأخرى، وهى المقامة الخمسون، فإن البطل فيها يكف عن مغامراته، ويعلن توبة صادقة تنهى حياة المراوغة والمطاردة. وكل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هذا، يدل على أن المقامات تخضع لخطة عامة، تصل إلى نهايتها، ليست بطريقة منطقية. تترتب فيها المقامات ترتيبا عقليا عن طريق الضرورة والاحتمال، كما تقول قواعد الوحدة العضوية، ولكن عن طريق وحدة تركيبية، تتجاور فيها المقامات وتتراكم، حتى تصل إلى النهاية.

- ٦ -

وقد أدرك الحكيم ذلك الشكل التراثى، فجاءت روايته « أشعب» تطبيقا عمليا لهذا الشكل.

إن روايته ليست عن « أشعب» كفرد معروف، له أخباره التاريخية والأدبية، المتناثرة بين صفحات الكتب القديمة، ولكنها عن أشعب « نموذجا» لذلك البطل المراوغ، الذى قد نجده فى المقامات، أوفى أدب الكدية، أو فى نوادر البخلاء. أو حتى فى السير الشعبية.

يحدد الحكيم فى المقدمة مصادر روايته فى أربعة مؤلفين هم: الجاحظ، الخطيب البغدادى، ابن عبد ربه، بديع الزمان الهمذانى.

وقد حاول الباحث شهير أحمد دكرورى، فى رسالته للماجستير عن « أشعب بين التراث والمعاصرة»[1]، أن يعيد كل خبر عن الحكيم إلى مصدره الأصلى، وذكر أنه قد وقع أسيرا للجاحظ فى البخلاء، وللخطيب البغدادى فى التطفيل، ولابن عبد ربه فى العقد الفريد، ولبديع الزمان الهمذانى فى المقامات.

أما بخلاء الجاحظ، فإن ماعرضه الحكيم (ص١٩) عن علاقة أشعب بالكندى، فقد أورده الجاحظ (ص١١٦) فى بخلائه. وما ذكره الحكيم عن سير أشعب أمام الكندى وهو يأكل (ص٢٤)، فقد أورده الجاحظ (ص٤٠) فى بخلائه، مع تغيير يسير من الحكيم فى اسم البخيل، . . . إلخ.

أما العقد الفريد، فإن ما عرضه الحكيم (ص٢٠) عن طمع أشعب أمام الجارية، فقد ورد (٧/ ٦٨) فى العقد الفريد. ونادرة أشعب مع الوالى، التى ذكرها الحكيم (ص ١٢٥). وردت فى العقد الفريد (٨/ ١٣٤) مع تغيير يسير فى النهاية. ونادرة أشعب فى السوق، التى وردت عن الحكيم (١٤٩)، وردت فى العقد الفريد تبعها (٨/ ١٣٦). ويستمر شهير فى صفحة كاملة يستعرض النوادر التى اقتبسها الحكيم من العقد الفريد.

أما مقامات بديع الزمان الهمذانى، فقد نقل منها الحكيم (ص ١٠٦)، المقامة المصرية عن الحلاق وفضوله. وأيضا ماذكره الحكيم (ص ٦٨) عن الإمام الذى يطيل فى صلاته،

---

(١) انظر الباب الأخير من الرسالة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فقد نقله عـن المقامة الاصبهانيـة وماذكره (ص ٩٥) عن صـاحب الحمام والمدلكين ، فقد نقله عن المقامة الحلوانية . . . إلخ .

أما كتاب « التطفيـل» ، فقد نقل منه الحكيم (ص ١٣٦) فى روايته مـاذكره الخطيب فى كتـابه (١٥٩) عـن تعليمات أشعب فى مهنـة التطفيل . ونقـل الحكيم أيضـا (ص ١٣٧) ماذكره الخطيـب(ص ١٦٠) ، عن نصائح أشعب لتلاميـذه . ونقل أيضا (ص ١٤١) فى روايته ، ماذكره الخطيب فى كتابه (ص ١٦٢) عن تخير أصناف الأطعمة . . . إلخ .

ولم يكتف شهير بـالوقوف عنـد المؤلفين الأربعة ، الذين أشـار إليهم الحكيم فى مقـدمة روايته ، أو بالوقوف عند مؤلفاتهم الأربعة التى لم يشر يشهد إليها الحكيم صراحة ، ولا حتى بإرجاع كل خبر عنـد الحكيم إلى موضعه من المصدر بذكر الصفحـة والجزء ـ لم يكتف بكل هذا ، بـل اكتشف مصادر أخـر عند الحكيم ، غير هذه المصـادر الأربعة مثل : ديـوان أبى نواس ، وفن الفكاهة للدكتـور أحمد الحوفى ، والأغانى ، ونهاية الأرب ، والمستطرف ، ورحلة الشعر للـدكتور مصطفـى الشكعة ، والشعـر الغنائى للـدكتور شـوقى ضيـف ، ومصارع العشـاق ، وغير ذلـك مـن مصـادر ومراجـع ، ينـص عليهـا شهير، ويشير إلى الصفحـة والجزء .

بل يخيـل لى أن هناك مصـادر أخر للحكيم ، لم يلتفـت إليها البـاحـث ، وأعنى بـذلك مصادره الشعبية ، وخاصة ألف ليلة وليلة ، التـى تحدث عنها الكيم بإعجاب فى أكثر من مناسبـة ، واستوحـاها مبكرا فى مسرحيتـه « شهر زاد» (عـام ١٩٣٤) . إن ماذكـره الحكيم (ص١٨٢) فى روايته يستحضر جـو ألف ليلـة وليلة ، فـإن الخليفة يغضـب على أشعب ، ويأمـر السياف بأن يضرب عنقه ، ولكـن الوزير يـرق قلبه نحو أشعب ، ويـدور بينه وبين الخليفة الحوار الآتى :

« ـ يا أمير المؤمنين ، هب لى ذنبه ، وأحدثك حديثـا عجبا عن نفسى ، وقد عشت مثله حياة التطفيل ليلة .

فاشتاق أمير المؤمنين إلى الحديث ، وقال :

ـ قل ، أيها الوزير. » .

وقص الوزير قصته ، وعفا الخليفة بعْدهـا عن أشعب ، وأمر له بمائدة شهية . حقا ، إن قصة الوزير قد وردت ـ فيما يذكر البـاحث ـ فى العقد الفريد (٦/ ٢٠٩) ، وفى نهاية الأرب (٣/ ٣٣١) ، ولكن الإطـار الذى وردت به عند الحكيـم ، يستحضر جو ألف ليلـة وليلة . فالوزير يقـوم بدور شهر زاد ، وينجح فى دفع السلطان إلى العفو ، وتأتـى هذه القصة عند

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الحكيم متداخلة مع قصص أخر، مما يذكر بفكرة « الاستطراد» والتداخل فى ألف ليلة وليلة .

ويخيل لى من متابعة الباحث خلال فصوله الكثيرة، أنه يهدف إلى نتيجتين : أولاهما : أن الحكيم قد تمسك بالماضى . وبالوقوع تحت أسر المصادر القديمة . وضرب الباحث أمثلة على ذلك فى فصل « اللغة»، يتضح منها أن الحكيم كان ينقل النادرة بألفاظها وتراكيبها . كما فعل مع المقامة المضرية ، أو البغدادية ، أو الاصبهانية ، أو الحلوانية ، أو الموصلية ، أو الأسدية . . . إلخ .

إن الحكيم ليس عاجزا عن الرؤية المعاصرة، وقد حقق ذلك بالفعل فى مسرحياته الذهنية، وفى رواياته الاجتماعية، ولكنه يقف فى « أشعب» عند الماضى، دون محاولة التأويل الفلسفى، أو الرؤية المعاصرة، أو القضايا الواقعية . يفعل ذلك لسبب فنى ، وهو أنه يريد أن يحيى الشكل التراثى للرواية العربية . وهو شكل تلقائى نظرى، يبتعد عن المماحكات العقلية ، أو الاستغراق الذهنى، ويكون همه الأول أن يبعث المتعة الجمالية عند القارئ وأن ينتقل به من فنن إلى فنن، ومن محسِّن بديعى إلى آخر، كماسنذكر بعد قليل .

والنتيجة الثانية ، التى نستخلصها خلال فصول شهير تتلخص فى أن الباحث يرصد على الحكيم أنه لم يلتزم بأخبار أشعب، بل جمع أخبارا أخر حدثت لغير أشعب، وفى عصر غير عصر أشعب ، ثم نسبها إلى أشعب . وضرب الباحث أمثلة كثيرة على ذلك نجتزئ منها الآتى :

(أ) ذكر الحكيم أن رشأ كانت صديقة لاشعب، والحقيقة أن رشأ كانت فى عصر أبى نواس، وقد تغزل فيها فى ديوانه . وجمع الحكيم بين أشعب والكندى، والحقيقة تذكر أن الكندى كان فى عصر متأخر، إذ عاش بين القرنين الثانى والثالث الهجريين . وجمع أيضا بين بنان وأشعب، والحقيقة أن بنان عاش فى زمن متأخر بعد أشعب . ويذكر صاحب كتاب « التطفيل» أن بنانا كان فى سنة ٣٠٠هـ (انظر الفصل الأول ، من الباب الثالث ، من رسالة شهير) .

(ب) ويذكر الباحث أن الكثير من الشعر الذى أورده الحكيم على لسان أشعب، لم يكن لأشعب ، فبعضه ورد فى ديوان أبى نواس . وبعضه ورد فى العقد الفريد، منسوبا لدعيل ، أو لإبراهيم بن النظام، أو لأحد الأعراب . وبعضه ورد فى كتاب « التطفيل» منسوبا لطفيليين مجهولين . (المرجع السابق) .

(جـ) ويذكر أيضا أن الكثير من الأحداث التاريخية ، التى نسبها الحكيم لأشعب، لم تكن فى الحقيقة له . وقد يرجع الباحث إلى المصادر القديمة، ليثبت أن هذه الأحداث لم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تكـن لأشعب، وإنما كـانـت لآخـرين، واستشهـد على ذلـك بكتـاب البخلاء، والعقـد الفريد، ومقامات الهمذانى .

(د) وفى فصل « اللغة» من الباب نفسه ، يذكر البـاحث أن لغة الحكيم كانت تبتعد، فى بعض الأحيان، عن واقع لغة نوادر أشعب . إن هذه النوادر جاءت فى لغة سهلة تلقائية بعيدة عن التصنـع والتألق، بينما نجد أسلـوب الحكيم فى بعض الأحيان يميـل إلى السجع والزخـارف البيانيـة، والمحسنات البـديعية . ويضرب مثـلا على ذلك مـن قول الحكيـم فى روايتـه، على لسان أشعـب للنخاس : « أبغـى حمارا ليس بـالصغير المحتقر، ولا بـالكبير المشتهر. إذا خـلاله الطريق تـدفق، وإذا كثر الـزحام ترفق . وإن أقللـت علفه صبر، وإن أكثـرته شكـر. وإذا ركبتـه هام، وإن ركبـه غيرى نام» . أو مـن قـول الحكيم، على لسـان أشعب ينصح زملاء مهنته : « افتحوا أفواهكم، وأقيموا أعناقكم، وأجيدوا اللف، وأشرعوا الأكـف، ولاتمضغوا مضـغ المتعللين، الشبـاع المتخمين، واذكـروا سوء المنقلـب، وخيبـة المضطرب» .

ثم يعلق شهير على هذين النموذجين بأنهما يبتعـدان عن لغة أشعب، ويقتربان من لغة المقامات ، التى يميـل مؤلفها إلى الصنعة والمفردات الصعبة، أو مـن لغة الكندى، وهو ، قبل أن يكون بخيلا ، فيلسوف له لغته القوية، ومفرداته المتحولة .

(هـ) وفى فصـول « المكان» و«الـزمان» و«صورة المجتمـع»، فى الباب نفسـه من رسـالة شهير يحوم المؤلـف حول فكـرة، مؤداهـا: أن الحكيم لم يلتـزم بتجديـد معالم المكـان ، ولا بصورة العصر الأموى الذى عاش فيه أشعب، ولا بـالقضايا الخاصة بهذا العصر، فقد كان يستخدم عبارات مجملـة ، مثل : « وإلى مكة»، أو «وإلى المدينة»، بل أحيانـا كان يستخدم تعبيرات خاطئة، فيشير إلى « قصر الخليفة ببغداد»، والخليفـة فى ذلك العصر كان يقيم فى دمشق، وليس فى بغـداد . إن ماذكره شهير تحت عنوان « زمن القصة» فى قـوله : « إذا كان أشعب عاش عصر الـدولة الأموية بأكملـه، بداية من عصر عثمان بن عفـان، ونهاية بقيام الدولة العباسية، فإن الحكيم لم يحدد للقصة تلك الفترة، ولم يربطها بالعصر الأموى، بل لم يجعل لها عصرا محددا، وتركها مبهمة العصر» (ص ٣٤١) . إن قول شهير هذا يلخص المحور الرئيس الذى يدور حوله الباب كله، المتعلق بتوظيف شخصية أشعب عند الحكيم .

إن الصرامة الأكـاديمية التى انطلق منهـا الباحث، هـى التى دفعته إلى هذه المعـاناة فى التحقيق والتـدقيق . ولو أنه انطلـق من زاوية أخـرى لاختلف الوضع تمامـا، إن الحكيم لم يكتب عـن أشعب كشخصيـة تاريخيـة، لها مكانها وزمـانها وعصرها ، ولكنـه كتب عنهـا كنموذج لبطل النادرة العربية . كان يهمه، بالدرجة الأولى، أن يعبر عن جوهر هذه النادرة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فى صورة روايـة عربيـة، فكان يتخطـى الأمكنة والأزمنـة، وتحديد البيئـة والعصر، ويلتقط بحاستـه الفنية المرهفة مـايراه يخدم هدفـه الفنى. إن النادرة، كنـا درة، لاتنتمى إلى عصر ولامكان. إنها كالأدب الشعبى الذى يتخطى الأمكنة والأزمنة وحتى المؤلف. إن ما ورد من اسماء تعرض لنـا النوادر، إنما هـى مجرد رواة، يعبرون عن لسـان الدهـر، الذى حمل هـذه النوادر من جيل إلى جيل.

إن هذا المنطلق، يجعل المسـألة تختلف من الضد إلى الضد، ويجعـل ما رآه الباحث غير مناسـب يجعله عين المناسب، ويحولـه إلى حساسية تقع على البـؤرة الفنية حتى لو كـانت تتمرد على التاريخ والمكان.

لقد أفضـت، من قبل، فى استعراض نتـائج شهير، لأصل إلى فكرة أسـاسية تهدف إلى نقد الجنس الأدبـى من خلال مصطلحاته الخاصـة، دون أن تفرض عليه وصايـة أكاديمية كما فعل شهير، ودون أن نحاكمه بلغة جنس آخر كما فعل النساج.

وفى ضوء هـذا، نستطيع أن نمتحن وسـائل الحكيم، فنراهـا تخدم هدفه الفنـى، ونرى الموقـف قد تغير تمامـا إلى حـد الضـد. إن شهير يسوق نمـوذجين مـن لغـة الحكيم التـى لاتتناسب مع واقـع أشعب، ولكن هذين النموذجين يعبران خير تعبير عـن النادرة العربية التى اهتمت بالتنقيـح اللغوى. إن النموذجين يعكسان فنية اللغة فى النـادرة العربية، وفى المقامات العربية التـى تعتبر المصدر الرئيس عند الحكيم. والتى تأثـر بها أكثر من المصادر الأخر، كما سنذكر بعد قليل.

وأيضا التعبيرات التى استخـدمها الحكيم، ورآها شهير غير مناسبـة، لم تأت إلا بسبب حس فنى. إن الحكيم حين يختـار اسم «رشأ» دون غيرها، إنما يريد أن يستثير كـل ما عند القارئ من دلالات قد تربت عنده، وهويطالع أشعار أبى نواس عن هذه الجارية. إن هذه «الخلفية» تلعـب دورها فى تنميـة شخصية رشـأ، ومن ثـم فى إبراز العـلاقة مـع أشعب. والحكيم حين يختـار اسم الكنـدى دون غيره، إنما يريـد أن يسحب مـع هذا الاختيـار كل «خلفية» عن الصراع بين البخيل كطرف، وبين الطفيلى كطرف آخر، وهو صراع اهتمت به الكتب العربية لأنه يمثل بؤرة جذب. ومن هنـا كان توفيق الحكيم فى تصوير تلك البؤرة، خـلال أشعب كطـرف وعلم فى ميـدان الطفيلية، والكنـدى كطرف آخـر وعلم فى ميـدان البخل. والحكيـم حين يشير إلى قصر الخليفة فى بغداد، لم يفعـل ذلك عن جهـل، ولكنه يريد أن يستثير ثقـافة القارئ التى تـربت خلال متابعـة أخبار الخلفاء فى بغداد، وخـاصة أخبار هارون الـرشيد فى ألف ليلة وليلة. إن هذه الأخبـار تثير وجدان القارئ، وتستحضر عنده أجواء ألف ليلـة وليلة، وتنقل من الأعاجيب، مالا يمكن أن يصـل إليه الحكيم، لو أنه التزم بالدقة التاريخية، والصرامة الأكاديمية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أشار الحكيم فى المقدمة إلى أربعة مصادر، استقى منها روايته وسعى شهير، بصبر ودأب، إلى اكتشاف مصادر كثيرة ومتنوعة. واستطعت أن أشير إلى السير الشعبية، وخاصة ألف ليلة وليلة التى استقى منها الحكيم بعض الملامح الفنية للرواية التراثية، وعلى الرغم من كل هذه المصادر، ففى ظنى أن المصدر الأساس لرواية الحكيم، إنما يعود إلى المقامات، سواء مقامات الهمذانى أو مقامات الحريرى، لأنهما يشتركان فى بنية فنية متماثلة.

كل فصل عند الحكيم ينتهى نهاية مستقلة، وكأنه المقامة عند الهمذانى أو الحريرى. وتتوالى الفصول دون أن تخضع لترتيب منطقى، ولخط تاريخى تطورى، ولكنها جميعا تعرض نادرة من النوادر، التى دارت حول أشعب أو الكندى أو رشأ، وجميعها تتميز بخفة الروح، وبمتعة الحس، وبتلك اللغة التى تقوم على المفارقات اللفظية.

وحين أقول «جميعها»، فإننى أبحث عن الصلة بين الفصول، والتى حولت النوادر إلى رواية على طريقة الشكل التراثى، وهى صلة ينص عليها الحكيم فى المقدمة، ويقول فى أسلوبه الذى يتناسب مع النادرة من ناحية، ومع اهتمامات الطفيليين من ناحية أخرى:

« لقد استحضرت اللحم والبقل والتوابل والأباريز من حوانيت أربعة مشاهير: الجاحظ، وابن عبد ربه، والخطيب البغدادى، وبديع الزمان. فقد بهرنى حقا، وأسال لعابى، ما وجدته لديهم من اللذائذ والطرائف. غير أنى وجدت كل هذا مبعثرا ضمن بضاعتهم، وملقى على غير نظام... فملأت يدى مما تخيرت من أطايبها، وذهبت به إلى « مطبخ» فنى، حيث مزجته وخلطته، وجعلت منه عجينة واحدة، صنعت منها هذه القصة المتصلة الفصول ».

إن هذه الطبخة أو العجينة، كل متصل، يؤكد فكرة الرواية التى تخضع لها المقامات، وهى فكرة تحيل المقامات إلى شىء مشترك، على الرغم من أنها مجموعة عناصر، ممتزجة ومختلطة: فيها اللحم والبقل، وفيها الملح والسكر على حد تعبيرات الحكيم.

إن رواية الحكيم تخضع للملامح الفنية للمقامات. فالبطل واحد، قد يكون اسمه أشعب، أو السَّروجى، ولكنه يظل شيئا واحدًا يمنح الرواية وحدة تقوم على وحدة البطل. والراوى واحد، قد يكون اسمه الحارث بن همام، أو بنان، ولكنه يظل هنا وهناك شيئا واحدا، يمنح الرواية وحدة تقوم على وحدة الراوى.

والنهاية، أيضا، تتشابه بين المقامات ورواية أشعب، فالمقامات تنتهى وقد تاب البطل عن مغامراته، وأخذ يقدم نصائحه لولى عهده، وأشعب ينتهى به الأمر إلى أن يعتزل المهنة، ويوصى بها من بعده لصديقه بنان، ويقدم له نصائحه التى لا تختلف عن نصائح الطفيلى فى كتب التراث.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن الحكيم لايريد أن يجمع أخبارا حول أشعب، ولايريد أن يبعث شخصية تاريخية حية ماثلة، كما فعل باكثير فى « سلامة القس»، أو كما فعل السحار فى « أميرة قرطبة»، أو كما فعل الجارم فى « مرح الوليد».

والحكيم لايريد أن يكتب رواية تاريخية بمفهومها التقليدى الوارد إلينا من والترسكوت وإسكندر ديماس وغيرهما، والتى تحركها عقدة تتنامى، وصداع يحتدم، ثم تعكس رؤية معاصرة، تنطلق من الماضى، وتحيله إلى « ديكور » يخدم الحاضر.

ولكن الحكيم يتجاوز كل ذلك، ليحيى شكلا عربيا متناثرًا بين الكتب هو شكل النادرة العربية، بمحتواها الساخر، وشكلها الفطرى.

ولكن هذا لايعنى أن الحكيم قد وقف عند الماضى لايتجاوزه، كما قيل، لأن الحكيم أضفى على هذا الشكل من خبرته الفنية الحديثة..

ولكنها خبرة لم تفرض على النادرة، ولم تحورها عن مسارها، ولم تشوهها برؤى فلسفية متعسفة. إنه احتفظ بجوهر النادرة، وأضاف إليها ما يخدم هذا الجوهر.

ولنضرب مثلا على ذلك من واقع الخبر، الذى ورد فى العقد الفريد (٧/ ٦٨)، ومفاده أن أشعب طمع فى خاتم لقينة، فقالت: إنه من ذهب، وأخاف أن تذهب. خذ هذا العود، لعلك تعود. فقد احتفظ الحكيم بجوهر هذا الخبر الساخر بطريقة خفيفة، ولكن صاغة على النحو الآتى (ص ٢٠):

« ثم أسرع فاستوى قائما، ومد إليها يده مودعا؛ فمدت إليه يدا صغيرة، كأنها حلية من عاج. فلمح فى أصبعها خاتما، فاستبقى يدها فى يده، وقال فى صوت يسيل رقة ولطفا:

ـ سيدتى، جعلت فداك، ناوليني هذا الخاتم الذى فى أصبعك لأذكرك به!

فسحبت يدها فى رفق، وتضاحكت فى خبث، وقالت:

ـ إنه ذهب، وأخاف أن تذهب!

ثم أسرعت، فالتقطت من الأرض عودا يابسا، سقط من شجرة قرب النافذة، وأعطته إياه قائلة:

ـ ولكن، خذ هذا العود لعلك تعود! ».

فالخبر، فى المصادر التراثية قصير، ولكنه يحمل من جوهر النادرة الكثير. وقد احتفظ الحكيم بهذا الجوهر، وراح يبرزه خلال تكنيك معاصر، يعتمد على مثول الموقف، وتوظيف الحوار، واستغلال الطبيعة كخلفية، وتصوير للحركة النفسية الماثلة فى ذلك الشد والجذب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بين أشعب الـذى يلوّن فى صـوته، والجاريـة التى تتضـاحك فى خبـث، وأخيرا فى الإيحاء بالمشاعر الداخليـة من خلال لغة تلجأ إلى صور معبرة، من مثل « كـأنها حلية من عاج»، أو «فاستبقى يدها فى يده»، أو «ثم أسرعت، فالتقطت من الأرض عودا يابسا».

وذلك هـو الوجه المعـاصر فى رواية الحكيم. إنه وجـه يخدم الشكل العربـى، ولا يجرفه بعيدا عن مساره، ولايثقله برؤية معاصرة، تذهب بسذاجته وخصوصيته.

-٧-

مازلنا نحوم حول الحمى دون أن نقتحمه، وندور حـول الشكل التراثى للرواية العربية، دون أن نحدد خصائصه الفنية.

عرفنا آنفا البنية الفنية لكل مقامة على حدة، وحددناها فى المطاردة والمراوغة والمراوحة، ونقتحم الآن البنية الفنية للمقـامات كطبخة فنية، تقوم على مفهوم الشكـل التراثى للرواية العربية، ونحدها فى :

١ ـ المتعة الحسية. ٢ ـ وظيفة الشعر.

٣ ـ عدم الإيغال. ٤ ـ الرؤية الحضارية.

هناك ميـل جاد مـن مقامات الحريـرى، نحو إرضاء المتعـة الحسية. فقـد انتشرت فيها التشبيهات التـى تقوم على صـور من الخارج، تـأتى عـن طريـق الحواس، (انظر المقـامة الثـانية). ووصـف الغلمان (المقامـة العاشرة). والحديـث عـن الثياب (المقـامة الخامسـة والعشرون). ووصف الأطعمـة والأشربة (المقـامة التـاسعة والعشرون). ووصـف الجوارى والفتيات (المقـامة الخامسـة والثلاثـون). وغير ذلك، ممـا يضفى على المقـامات جـوا من البهجة، يرضـى الأذن والبصر والذوق وسائر الحواس البشرية. هو فى ذلـك لايسف ويقع فى منطقـة إرضاء الغـرائز، ولكنه لايـزال يعمل داخـل دائرة الفـن، ومن خـلال لوحـات وصفية، لاتغـوص فى العمق، ولا تسرف فى الذهن، ولكنهـا تقف عند معالم تتحـول فيها اللوحة إلى نموذج للجمال الحسى.

ويمكن، مـن باب المثال، أن نشير إلى المقـامة الثانية (الحلـوانية). فهى تـدور حول «التشبيهات» التى يبرع فيها البطـل، ويتفوق على الآخرين. وهى، سواء كـانت للحريرى أو لغيره، تخلق جوا من البهجة يمتع الحواس، من مثل :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كـــأنما تَبسِـــم عـــن لـــؤلـــؤ ... منضّـــــد أو بَـــــرَد أو أقـــــاح
نفســى الفـــداء لثغـــر رق مبَسمُـــه ... وزانـــه شَنَـب نـاهيـك مـن شَـــنَب
يفترّ عـــن لـــؤلـؤ رطـــب وعـــن بـــرَد ... وعـن أقـاح وعـن طلـع وعـن حَبَـب
فـأمطـرت لـؤلؤا مـن نـرجـس وسقـت ... وردا وعضَّـــت على العُنّـــاب بـــالبرَدَ
سـألتهـا حين زارت نضوَ بـرقعهـا الـــ ... ـقانى وإيـداعَ سمعـىْ أطيـبَ الخبر
فـزحـزحـت شقِقـا غشىّ سَنـا قمـر ... وسـاقطـت لـؤلـؤا مـــن خـاتَـم عَطِـر
وأقبلـــت يـــوم جـــد البين فى حُلـــل ... سُـود تَعَـــضّ بَنـان النـــادمِ الحَصِر
فـــلاح ليـــل على صبـــح أفلّهما ... عضـــن وضرَّســـت البلّـــور بـــالـــدرَر

فهذه الأبيات، ومثلها كثير، تلتقط مفرداتها من العالم الخارجى ، الذى يدرك بالحواس، من مثـل : اللؤلـؤ والبرد والأقاح والنرجـس والعناب والثغر والـورد والشفق والقمـر والليل والصبح والبلـور والدر. وتتـداخل هذه المفـردات، لتقدم لـوحات تعتبر نمـوذجا للجمال الذى يدرك بـالحس، ويشبع طاقة العـربى، ولايجعل عنده حـاجة إلى « الفن التشكيلى»، لكى يجسـد هذا العـالم ، فيكفيه الـوصف والتشبيـه عن طـريق الكلمـة ، التى تترك مجالا فسيحا للتخيل ومشاركة القارئ . إنها لاتحبس الإبـداع فى قالب مجمد، سواء كان حجرا أو طينا ، بل تشير إليه، وتثير القارئ لكى يكمل معالم الصورة من خياله.

ويلعب اللون دورا كبيرا فى إثارة المتعة الحسية، وخلـق جو البهجة . إن الأبيات السابقة تكـون حزمـة من الأبيـض والأسود والأصفـر والعنابـى والنرجسـى والأحمر القانـى والأحمر الوردى، وغير ذلك من ألوان تتراقص وتتداخل، وتعبر عن سيمفونية من البهجة والمتعة .

إن تجاور الأبيض والأسود يعبر عن ميل أصيل عند العربى. وقد سبق فى فصل «الفن» مـن الكتاب الثـانى ، أن تحدثـت عن هـذا الميل، وكشفـت عن فلسفتـه، فى الأدب وفى الخط، وضربت أمثلة من التشبيهات التى يؤثرها العربى، لأنها تعبر عن وجدان يجمع بين الأبيض والأسود. فالأسود وحده لايجذبه ، والأبيض وحده لايجذبه، ولكن تجاورهما يعكس نفساعربية تجمع بين الشيئين معاً.

ويعبر الحريرى عـن هذا الميل فى صـورة تجاور الأبيض والأسود: فتـاته الجميلة نـاصعة البياض تبدو فى ثيـابها السوداء، وكأنها الصبح يختلـط مع الليل، مما يثير وجـدان المستمع الذى يؤثر فى ثقافته وفنه ذلك التجاور بين الأبيض والأسود.

إن الناقد يستطيع أن يستخلص قيمة نقدية من فكرة « المتعةالحسية». يلتقى من خلالها

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مع الاتجاهات المعاصرة لنقاد الحداثة. فالكاتبة الأمريكية سوزان سونتاج تؤلف كتابا تحت عنوان: anti interpretation « ضد التفسيرية»، تدعو فيه إلى مقاومة تفسير العمل الأدبى والبحث عن قيمة خارجه. وهى تدين المصطلحات القديمة التى تفترض شيئا خارجيا يمثل نموذجا يقاس العمل الأدبى بمدى قدرته على الاقتراب منه. إن هذه المصطلحات إنما جاءت لسيطرة نظرية « المحاكاة» منذ العصر الإغريقى، والتى تهتم فى عمومها بمحاكاة النموذج الذى تقدمه الطبيعة أمام الفنان. وهى تدعو إلى مصطلحات جديدة تقوم على فكرة « يقظة الحواس»، وتكون قيمة العمل ليست فى المجاكاة، ولكن بأن تجعل العين تبصر أكثر، والأذن تسمع أكثر، وتدفع سائر الحواس إلى اليقظة والمتعة دون الوقوع تحت أسر المضمون. وهى تطرح فى هذا الصدد مصطلح « الشفافية»، الذى يعنى أن العمل الأدبى شفاف، ظاهره كباطنه، لايتضمن أبعادا خارجة. وتأتى أهمية النقد فى وصف تلك الشفافية، وفى دفع القارئ لكى يستمتع ببريقه ولمعانه، ويقف عند سطحه الخلاب، دون أن يصرف همه إلى الغوص فى الأعماق.

حقا، توجد فى المقامات عناصر جدية، كالوعظ والزهد والمبكيات، ولكنها جميعا تأتى تحت عباءة « المتعة والتسلية»، إن البطل يتعرض لها بهذا المنطق. ففى المقامة الحادية والأربعين، يقف السَّروجى واعظا، ويلقى الكثير من المبكيات. ولكن المؤلف لايترك القارئ يعيش كثيرا فى هذا الجو، فما أسرع أن يكشف عن الحقيقة. فالبطل هنا يخفف من هذا الجو، ويكشف عن نفسه، وإنه لم يذكر هذه المبكيات إلا من أجل التأثير فى الناس، وترقيق قلوبهم، ثم يدعو راويه إلى المتعة وانتهاب اللذة، وينشد فى ذلك شعرا، يقول فيه:

اصرِف بصِرف الراح عنك الأذى ... وروح القلب ولاتكترث

وقل لمن لامك فيما به ... تدفعُ عنك الهمَّ ! قَدْك اتئبْ

فالمسائل الجادة تختفى تحت نقمة المتعة والتسلية من ناحية، ثم إنها تأتى من باب الإحماض، الذى تحدث عنه المؤلف فى المقدمة. وهو يعنى بذلك التنويع، والتنقل إلى حالة أخرى، تجدد نشاط القارئ، وتدفع عنه الملالة.

إن عنصر « اللعب»، هو العنصر الذى يسيطر على المقامات، وهو عنصر يعيه المؤلف منذ البداية وحتى النهاية. فهو فى صدر خطبته يصف صنيعة بالهذَر، وهو فى خاتمة مقاماته يصفه بأنه من سَقط المتاع، ويستغفر الله من « أباطيل اللغو، وأضاليل اللهو»، ثم ينشد بيتا من الشعر، يرجو فيه أن يخرج من عمله سالما، لاله ولا عليه، ويقول:

على أننى راض بأن أحمل الهوى ... وأخلُص منه لا علىّ ولا ليا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وفى ضوء عنصر اللعب والتسلية، تصحح النظرة نحو ما ورد فى المقامات من مسائل عقلية ذهنية، كمدح الدينار وذمه (المقامة / ٣)، أو إيراد كلمات معجمة وأخرى غير معجمة (المقامة/ ٦)، أوفك الألغاز (المقامة/ ١٥)، أو الرسالة التى تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه (المقامة / ١٧)، أو الموازنة بين الإنشاء والحساب (المقامة / ٢٢)، أو مسائل فى النحو تتضمن بعض الألغاز (المقامة / ٢٤)، أو الخطبة التى تأتى خالية من الإعجام (المقامة/ ٢٨)، أو غير ذلك من مسائل لاتأتى ، رغم مظهرها العقلى، إلا من باب المتعة والتسلية، وتشبه لعبة الشطرنج، أو الكلمات المتقاطعة التى ترد كل يوم فى أعمدة الصحافة، وفى صفحة التسلية وبرامج الإذاعة والتليفزيون ودور السينما والمسارح.

فهناك اتفاق مسبق، يعقده المؤلف مع القارئ ، على أن كل مايرد فى المقامات هو مجرد لعبة. تتصف بالهذر وباللهو على حد وصفه، وتثير المتعة والتسلية، فلا يحمل شيئا منها محمل الجد، ولا يكدر نفسه، خاصة وأن باب التوبة مفتوح. وتأتى المقامة الأخيرة، لتعلن توبة البطل، بل إنه يتحول إلى نوع من المحدِّثين، وهو مقام صوفى شفاف ، يلقى فيه إلى الشخص بأمور غيبية. إنه لم يعاقب على هذره بالطرد من رحمة الله، ولم ينته نهاية مأساوية تثير الخوف والإشفاق، شأن المسرحيات الإغريقية والكلاسيكية؛ فهو كان يقوم بلعبة ليس غير، وهو كان يبغى إسعاد الناس، بإثارة المتعة والتسلية. وقد كافأه الله ، وتقبل توبته، وانتهى من دوره، وودع لعبته. وقال لراويه فى نهاية المقامات: « هذا فراقٌ بينى وبينك» . وهى الجملة نفسها التى قالها العبد الصالح، وهو يودع صاحبه ـ موسى عليه السلام ـ بعد أن كشف له عن الكثير من أسرار الحكمة الإلهية، التى لاتقف عند حد الظاهر، ولا تنظر النظرة المحدودة. إن الحكمة الإلهية قد تجعل المخطئ فى النهاية يصبح من المحدَّثين المقرَّبين. فالمهم هو حسن النية، أو على حد تعبير المؤلف فى الأسطر الأخيرة من خطبة كتابه :

« ثم إذا كانت الأعمال بالنيات، وبها انعقاد الأمور الدِّينيَّات، فأى جرح على من أنشأ ملحا للتنبيه لا للتمويه؟!» .

ـ٨ـ

وتكشف الأبيات السابقة فى المقامة الثانية عن وظيفة الشعر فى المقامات، وفى التراث القصصى بوجه عام. إنه لايأتى مجرد بطاقة وزخرفة، أو مجرد اختصار للحكمة واعتصار للعظة، ولايحد من انطلاق الحركة، ولا يوقف شعور القارئ . إن الأمر يكون كذلك ، لو اقتبسنا مصطلحاتنا النقدية من الفن القصصى بمعناه التقليدى الأوروبى، والذى يقوم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على عنصر المحاكاة وإيهام القارئ بمعايشة العالم المتخيل ، ويقف ضد كل تضمينات ، سواء كانت بيتا من الشعر أو حكمة أو معلومة لغوية ، ويراها تكسر من مثول هذا العالم .

ولكننا نستخلص مصطلحاتنا من واقع الجنس الأدبى ، الذى نحن بصدده ، وهو ذلك الشكل التراثى للقصة العربية ، وهو شكل يؤثر الشعر ، لا لأنه يعبر عن حب العربى للشعر فحسب ، بل لأنه أيضا يؤدى وظيفة فنية ، إن الأبيات السابقة لاتأتى عرضا كمجرد تضمين أو مهارة أدبية بل هى تعكس جوهر هذه المقامة ، التى تتضمن تشبيهات رائعة يستحسنها الذوق العربى .

إن الشعر فى مقامات الحريرى ، يؤدى هذه الوظيفة الفنية ، ويصبح أساسا ، لتجسيد أشياء لايستطيع الأسلوب أن يجسدها ، وخاصة إذا كانت هذه الأشياء ، تضرب إلى الحالة النفسية إبّان توترها . إن البطل الذى يبدو ساخرا فكها حلو الروح ، يخفى داخله عذابا نفسيا ، لاتستطيع الجملة النثرية أن تعكسه . إنه فى المقامة الثالثة يأنس إلى راويه ، وبينهما علاقة خاصة ، فيفضفض عن نفسه ، ويكشف عن دخيلته فى أبيات شعرية ، يقول فيها .

تعارجْتُ لارغبة فى العِرَج ولكن لأقرع باب الفرجْ
وألقى حبلى على غاربى وأسلك مسلك من قد مَرَج
فإن لا منى القدم قلت اعذروا فليس على أعرجٍ من حَرَج

إن مثل هذه الأبيات تجسد الحالة الشعورية ، بطريقة لاتستطيعها الجملة النثرية . وعن طريق مثل هذه الأبيات ، كان البطل يؤثر فى مستمعيه الذين يتعاطفون معه على الرغم من مجونياته ، ويؤثر أيضا فى راويه ، فيتغير حاله ، ويلتمس له العذر .

وهذه الوسيلة التى تستخدم الإمكانات الشعرية داخل الفن القصصى ، قد ظهرت بصورة أخرى فى العصر الحديث ، حين اقتربت الأجناس الأدبية من بعضها ، وأخذت تكسر الحدود الصارمة التى يفرضها النقاد ، ويستعير جنس أدبى ، نثرى مثلا ، من جنس آخر شعرى مثلا ، مايخدمه وينمى مواقفه الأدبية . وقد تتبعت هذه الظاهرة فى كتابى «الأدب وتجربة العبث» ، الذى صدر سنة ١٩٧٣ ، فقلت[١]:

« إن القصة الحديثة قد اقتربت كثيرا من جوهر الشعر ، فلقد أدرك الفنان بفطرته أن الكلمات الشعرية ، هى أكثر الأدوات اللغوية اقترابا من المنابع الداخلية . إن اللحظة الشعرية صلوات والتحام بالطبيعة ، وعود إلى الفطرة والبراءة الأولى ، واندهاش أمام المرئيات» .

---

(١) الأدب وتجربة العبث ص ٢٢ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومن هنا كثر استخدام هذه الوسيلة الشعرية، داخل قصة « تيار الشعور» ، لأن القاص قد أدرك بفطرته أن اللحظة الشعرية الفنية هى التى تستطيع أن تكثف اللحظة الشعرية وتوحى بها.

ولكنّ هناك فرقا فى نقطة البدء بين قصة تستخدم الإمكانات الشعرية، وبين قصيدة شعرية محضة. إن القصة، فى الحالة الأولى، تستغل اللحظة الشعرية ، كإمكانية تندمج داخل إمكانات أخر من الفن القصصى. وقد غاب هذا الفرق عند كتاب القصة المصرية المعاصرة، فضاعت معالم فنهم، فليس مايكتبون قصة أو شعرًا، ولكنه خليط متنافر من القصة والشعر معاً، وقد نبهت إلى هذا الاختلاط فى الكتاب السابق، وضربت أمثلة من واقع تيار الشعور عند القاص الأوروبى، وهو ذلك التيار الذى استقى منه القاص المصرى نماذجه، وقلت :

« وإذا بنا نجد ـ والأمثلة كثيرة أيضا ـ أنفسنا أمام قصص ، تحاول أن تقترب من الشعر، فإذا بها كالغراب الذى أراد أن يقلد الطاووس. إنها نسيت نقطة البدء عند كل ، فليست هى قصيدة لأنها حرمت من أهم خصائص القصيدة، وهو البناء الموسيقى خلال تراكيب الألفاظ. وليست هى قصة، لأنها حرمت من تصميم القصة، الذى لايقف عند وسيلة واحدة. . . إننى أقرأ رواية « العجوز والبحر »، فيخيل لى أننى إزاء قصيدة تتغنى بوحدة الوجود، وبنضال الإنسان ضد الطبيعة، وضد نفسه قبل كل شىء، داخل إطار شعرى أسيان. لكنها ليست قصيدة، لأنه بقى للعمل الروائى نقطة بدئه وتفسيره الخاص. وإننى أقرأ فصل « كونتين» فى رواية فوكنر، فيخيل لى أننى إزاء قصيدة صوفية، ممتلئة بالإشارات الإلهية، وبألسنة النيران وباللهب المقدس. ولكن يبقى، بعد ذلك أن هذا الفصل مندغم فى بناء تام، وأن الجو الشعرى فى هذا الفصل وسيلة فنية ، هى بنت الموقف وتتبدل مع تبدل الموقف»[1] .

والأمر كذلك بالنسبة للقصة العربية القديمة. فالشعر فيها يرد فى موضعه المناسب ليؤدى وظيفة فنية، ويتحول عندئذ إلى لبنة فى البناء الفنى، ولكنه أيضا قد يفقد فنيته، ويتحول فى بعض القصص إلى عقبة كئود توقف الحركة النفسية، وتصيبها بالبرود وقد شرحت كل ذلك بالتفصيل، فى كتاب « قصص العشاق النثرية» وضربت مثلا على الشعر الذى يفقد وظيفته، من واقع قصة عفراء التى رددتها الكتب القديمة، ومن هذا الموقف الفاتر حين نعى إليها خبر وفاة عروة؛ فقد انطلقت تنشد شعرا باردا، لايصل إلى حد الموقف، ولايجسد الشعور، ويكتفى بأوصاف خارجية، وألفاظ منظومة ، فتقول :

---

(١) المرجع السابق : ص ٢٥ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فإن كان حقا ما تقولون فاعلموا ... بأن قد نعيتم بدر كل ظلام
فلا لقى القينان بعدك لذة ... ولا رجعوا من غيبة بسلام
ولا وضعت أنثى تماما بمثله ... ولا فرحت من بعده بغلام
ولا، لابلغتم حيث وجهتم له ... ونغصتم لذات كل طعام

فالأبيات هنا باردة لاتناسب الموقف ، وقلت عنها فى الكتاب المذكور : «لاتتناسب هذه الأبيات ، التى تكتفى بالوصف الخارجى وبالنقمة على الناس، مع الموقف الذى وضعت فيه القصة البطلة ، إذ تحكى أن عفراء انسلت إلى القبر، فانكبت عليه ، فما راعهم إلا صوتها ، فلما سمعوه بادروا إليها ، فإذا هى ممدودة على القبر، قد خرجت نفسها ، فدفنوها إلى جنبه»[1] .

إن الشعر، سواء كان قصيدة موزونة أو جملة شعرية ، هو مجرد وسيلة فنية ، تقاس قيمته بالسياق . أما الأحكام العامة التى ترفض الشعر لمجرد أنه شعر لايتناسب مع القصة ، فهى من إملاء النقاد الذين لايملكون الموهبة ، ويتحولون أسرى مصطلحات وقراءات ، لاينصرفون عنها ، بل لايستطيعون أن يتجاوزوها حتى لو أرادوا .

(١) قصص العشاق الثرية ص ٢٣٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتلقى مقتضيات اللعبة بظلالها على المقامات. وتنعكس على ما أسميناه بعدم الإيغال. فالمقامات تهدف إلى اللعب الذى يثير المتعة والتسلية. وكل شىء يتم بروح رياضية؛ فلا انتقام ولا إيغال. إن الراوى يلعب مع البطل، وإن المؤلف يلعب مع القارئ، ويخرجان فى نهاية اللعبة متصافحين. وقد تَبِدُّ فى أحدهما هفوة، فهما يستغفران الله فى النهاية، وكل منهما يطلب الصفح من رفيقه.

ومن هنا، نجد كل شىء، فى المقامات يتم على السطح، وبخفه ودون إيغال فلا سخرية تصل إلى حد التجريح، ولا فكاهة تصل إلى حد الإيلام، ولا صراع يصل إلى حد التعقيد، ولاخيال يوغل فى الغرائب، ولا فكر يصل إلى حد التجريد. حتى النهاية، تأتى، فى غالب الأحيان سعيدة تبارك الأوضاع، ويتصالح فيها الطرفان.

فى خطبة الكتاب، يدعو الحريرى الله. أن يجنبه الغواية فى الرواية، والسفاهة فى الفُكاهة، « حتى نأمن حصائد الألسنة، ونُكفى غوائل الزخرفة، فلا نرد مورد مأثمة، ولا نقف موقف مندمة، ولا نُرهق بتبعة ولامعتبة، ولا نُلجأ إلى معذرة عن بادرة».

وقد حقق الحريرى منهجه؛ فجاءت فكاهته بعيدة عن الفحش والسفاهة. إنها خفيفة لينة، تثير الضحك، وتجعل الشاذ يعود إلى الحظيرة دون عناد ولا كراهية. إنها لاتجرح، لأنها تهدف إلى المتعة. تدل على خفة روح البطل، دون أن يكون ذلك على حساب الضحية حتى لو كانت الفكاهة جنسية، فإنها تكتفى بالإشارة دون فحشاء، وتجعل الآخرين يضحكون، دون خدش للحياء (انظر المقامة/ ٢٠). ولاتهدف الفكاهة إلى مجرد الإيذاء، والتشفى من الآخر إنها تهدف إلى إثارة البهجة وغالبا ماتنتهى بتصالح الطرفين، فلا ساخر ولامسخور منه، ولكنها لحظة المتعة، لايكدرها فحش ولا ألم.

والصراع، أيضا لايحتد. إن التوتر بين البطل والراوى، هو من نوع التوتر بين المحبين، لايستغنى أحدهما عن الآخر. إن الراوى يلوم البطل على مكائده (المقامة/ ٢)، ولكنه معجب به، يصفه بأنه أعجوبة الزمان (المقامة/ ١٨)، ويجدُّ فى أثره (المقامة/ ١٣)، متعلقا ناهدان (المقامة/ ١) يفرح بلقيته (المقامة/ ٣٣). ويتمنى طول السفر معه (المقامة/ ٣٢). إنه، باختصار، قدره الذى ينجم له على غير انتظار، ويتشوف لملاقاته على الرغم من روغامه، وغالبا ماتنتهى كل مقامة بلحظة صلح ومكاشفة بين البطل والراوى. وتستمر عملية التوتر ثم المصالحة، حتى تأتى المقامات إلى نهايتها، وقد تاب البطل ووصل إلى المقام الصوفى. أما الراوى، فإن دموعه تتصاعد حزنا على فراق صاحبه، أو كما يسميه العبد الصالح.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حتى الصراع النفسى لايحتدم ، فكثيرا مايتستر البطل وراء أشعاره ، يشكو فيها سوء حاله ، ويندب حظه ، فهو الرجل الكريم ، الذى ينتمى إلى آل ساسان ، تقتر عليه الدنيا ، وتلجئه إلى الخديعة والتلون ، حتى يستطيع أن يعيش . ولكن البطل لايمتد خارج لحظته الشعرية ، ولايمد بأصبع الاتهام إلى أحد ، ولايشير إلى السبب . إن ليس متمردا يسخر من الأوضاع ، ولكنه يرضى بنصيبه ، ويتصالح مع قدره وينال مايريد بعد أن يضحك الآخرين حتى الأعداء الذين يؤثرون أنفسهم بكل شىء يضحكهم ويأخذ منهم مايريد ، دون إيذاء ولا تجريح .

وتأتى النهاية منطقية مع المنهج . إنها عادة نهاية سعيدة ، تمسح كل الأوجاع ، وتغطى على كل توتر . قد يضيق الراوى بالبطل ، وقد تتأزم العلاقة بينهما ، ولكن كل ذلك إلى حين ، فالنهاية السعيدة تزيل كل كدر ، وتذكر الجميع بلحظة المتعة ، فلاينسون أنهم فى لعبة سوف تنتهى بالتبات والنبات . حقا ، إن المقامات تنتهى وقد دمعت عينا الراوية ، ولكن ذلك لم يكن بسبب مأساة أو كدر ، بل إنه يبكى حزنا لفراق صاحبه ، وأسفا على فقدان تلك اللحظات ، التى كان يستمتع بها معه ، ويعيش مغامراته ، وتنقله من مقامة إلى مقامة ، ومن جد إلى هزل ، ومن شعر إلى نثر .

إن كل ذلك منتزع من واقع المقامات كجنس أدبى ، له محاكمته الخاصة ، وهى محاكمة ستكون فى آخر الأمر لصالحه لأنها متنبهة لحركته الخاصة ، وليست محاكمة بسبب ذنب لم يقترفه ، أو فعل من الآخرين .

أقول ذلك ، لأن كثيرا من النقاد يرون فى مثل هذه الملامح شيئا من بذور لم تكتمل ، ومن نضج لم يأخذ طريقه ، ومن موقف ساذج ، لايتنبه لواقع اجتماعى ، ولا لتحليل نفسى .

وقد وقعت فى شىء شبيه بذلك فى بداية حياتى ، وأنا أكتب رسالة الماجستير عن «قصص العشاق النثرية» ؛ فأدنت هذه الملامح فى القصص العربى ، واتهمتها بالسذاجة ، فقلت عن الصراع :

« ولكن القاص لم يستغل مواقف الصراع فى هذه القصص استغلالا كافيا ، ولم يتخذها نقطة انطلاق تنمى القصة ، وتزيد من حيويتها ، بل اكتفى بتسجيل هذا الصراع بإشارات مقتضبة ، وتلميحات خفيفة . فقد يمر بموقف ثرى ، وتحس أن الأمر يحتاج إلى إفاضة وشرح ، ولكن القاص يمربه مرورا سريعا مسجلا له فى جملة أو جملتين . وقد نشاهد دمعة تترقرق فى عين عاشق ، وتحس أنها تخضن وراءها تيارا عنيفا ، ولكن القاص يسجل الدمعة ثم يمر ، لايبطن ما تحتها ، ولايعنيه ماوراءها[1] .

(١) قصص العشاق النثرية : ص ٢٧٦ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقلت عن الفكاهة بأنها « ساذجة لاتعبر عن غرض فى ذهن القاص ، أو تكشف عن نفسية لشخصية من الشخصيات ، وإنما هى عبارة عن حركة بهلوانية ، أو منظر يخالف المألوف ، أو مطب يقع فيه شخص . وهذا النوع من الفكاهة قد يرضى العامة ، ولكنه من الناحية الفنية أردأ الوسائل ، وأقلها نضجا وثراء»[1] .

وقلت عن النهاية : « ولم يكن ذلك المعنى الفنى للنهاية ، مفهوما لدى القاص القديم بوجه عام ، فقد كان يترك قصته تسير بدون رقابة ، حتى تحط رحالها وتختار النهاية التى ترضى السامعين ، أو يرتضيها لها السامعون[2]» .

قلت كل ذلك فى حينه ، وأنا أنطلق من مفاهيم القصة الأوروبية الحديثة ، ولم أجد حينها تنبيها من مشرف ، أو نقدا من قارئ ، أو تعليقا من طالب ، فقد كان الجميع سكرى تلك اللحظة التى تعيش كل شىء بالمثال الذى يقدمه الرجل المتحضر ، المتلفع فى غلالته وراء البحار .

- ١٠ -

إن عدم الايغال ، ومخاطبة الفطرة ، ومعاملة الأشياء بتسامح ، إن كل ذلك لم يكن من فراغ ، بل كان وراءه رؤية فكرية ، ولا أقول « فلسفية» ، لأن الفلسفة إيغال وتجريد وتشقيق وتعقيد ، لايتناسب مع هذا الجو الذى يتم كل شىء فيه على السطح ودون إيغال .

والرؤية هنا متسقة مع رؤية الحضارة العربية الإسلامية . وقد سبق لى فى الكتاب الأول من « الوسطية العربية» ، وفى فصل « الحكمة العربية أو الأصالة» بنوع خاص أن شرحت مفهوم الحكمة ، وبينت أنها شىء يختلف عن الفلسفة ، وأنها نتاج حضارة تعطى للمطلق حيزا واسعا فى مصير الإنسان . إن الكون لايحكمه عقل فقط ، ولا قوانين المنطق وحدها ، ولكنه مسير بعناية الله ، وهى عناية لم تخلق شيئا عبثا ، ولها حكمتها التى هى أوسع من حكمة الإنسان المحدودة . وهذه الحكمة شىء غير الظاهر ، والمستقبل بيد الله ، والمخطئ ، أو من يظنونه كذالك ، قد تكون نهايته نهاية صالحة ، والأمر بالعكس .

إن الإسلام يعترف بالضعف البشرى ، ويتصالح معه ، والطريق مفتوح لمن يريد أن يرجع . هو لايريد أن يجعل الخوف من الذنب شيئا يعرقل المسيرة ، ويسىء إلى الحياة . إن

---

(١) المرجع السابق : ص ٢٢٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣١٧ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإنسان هو خليقة الله فى الأرض، وهو مطالب بأن يعمرها ، وبأن ينصر الخير على الشر، قدر مايستطيع، وقد رفع الله عنه الإصر والأغلال وسائر المعوقات، وجعله يسعى فى الأرض بلا عقد ولا إحساس بالذنب. وقد تند منه هفوات، فباب التوبة مفتوح، ومن أسماء الله الحسنى الغفور الرحيم. ومن هنا، فإن مقام التوبة هو المقام الأعلى عند أهل السنة والوسط، لأنه مقام يشعر بالضعف البشرى، وبحاجة المخلوق الدائمة إلى المطلق. يعبده ويستعينه ويطلب منه الهداية، كما تدل على ذلك فاتحة الكتاب. إن المقام ليس مقام الفناء فى الله، كما يقول أصحاب وحدة الوجود من أهل التصوف. فهذا المقام لايعترف بالضعف البشرى، ويضفى على الإنسان صفات الألوهية، ويسقط عنه التكاليف، وينتهى به فى النهاية إلى اعتزال الإنسان وصغائره، لكى يتلفع فى وحدته وأفكاره السماوية. أما مقام التوبة، فهو ينطلق من الإنسان ومن الإحساس بالضعف البشرى، وهو يدل على عنصر خير، يعبر عن الطبيعة الوسطى للإنسان؛ فهو ليس شريرا كالأبالسة يصر على الذنب ولايتراجع عنه، وهو ليس ـ أيضا ـ خيرا صافيا يعيش فى مقام الألوهية، أو على أقل تقدير، فى مقام الملائكة، خير محض لايعى دور الشر الذى قد يسفك الدماء، ويهلك الحرث والنسل كما تشير إلى ذلك سورة البقرة. إنه فى مقام بشرى يجمع بين الخير والشر، ولكنه يعمل جاهدا على نصرة الخير. إن توبته تدل على أنه يغلب الصراع لصالح الخير، ويسعى فى الأرض لكى يطهر نفسه، ويظهر الآخرين.

وينتهى الأمر بالسروجى فى المقامة الأخيرة بالتوبة. حقا، شرق الرجل وغرب كما ذكر فى أشعاره، ولكنه كان يحمل نفسا صافية، لاتحقد على البخلاء، ولاتتمرد على قضاء الله. إنه فقط يتماجن من أجل أن يعيش، وهو فى تماجنه لايسف ولايجرح. إنها مغامرات يبغى بها المتعة، وتثير جوا من البهجة وخفة الروح. ومن هنا، كانت توبته صادقة ينشد الأشعار، ويلقى المواعظ، وهى كلها تحمل حرارة العاطفة، والرجاء من الله أن يعفو عن هفواته.

وقد تحول فى نهاية الأمر إلى نوع من المحدَّثين، الذين يصفهم الشارح بأنهم « المكاشفون من الزهاد الذين يحدثون بالغيوب»[1]. ويورد الراوى من العبارات ما توحى بأن السروجى قد أصبح مثل العبد الصالح، وهو العبد الذى وردت قصته فى سورة الكهف، وقد أوتى العلم اللدنى، الذى يتجاوز الظاهر والرؤية المحدودة.

ـ ١١ ـ

وهنا، نجد الحكيم مرة أخرى، يتنبه بحساسية الفنان إلى هذه الملامح الفنية للمقامات، وهى المصدر الأساس لروايته كما قلت.

(١) شرح مقامات الحريرى للشريشى، ج ٥/ ٣٧٥.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فـرواية الحكيـم تميـل إلى المتعة الحسيـة ، وحـديـث الأكل والشرب ، ووصـف الجوارى ومجالس الغناء والأشعار التى تتوارد خلال ذلك ، كلها تهدف إلى جانب المتعة .

ويـأتـى الأسلـوب ، وكأنـه طبـق شهـى . إنـه أسلـوب ملىء بالمحسنـات البـديعيـة ، وبالزخارف التى ترضى الأذن ، وكأنها « الصناجات » فى مجالس هارون الرشيد .

إن الناظر إلى عناويـن فصوله ، يدرك جانب المتعـة وإرضاء الحس ، فبعضها يتوارد على النحو الآتى :

أشعب وجاريتـه رشأ ـ أشعب والكنـدى والبخيل ـ أشعب وبنـان ـ أشعب فى الحمام ـ حيلة شيطانية ـ فى العـرس ـ ضيف ثقيل ـ محتال ظريف ، وغير ذلـك من عناوين تتوارد ، وتوحى بهذا الجو الظريف .

وكل شىء فى الرواية يتم على السطح ودون إيغال ، فلا تضمينات فلسفية أو اجتماعية ، ولا تأويلات عصرية . كل شىء يتم بخفة ، منذ البداية ، وحتى النهاية .

الرواية ، تبدأ على النحو الآتى :

« انتصف النهار ، وصاح مؤذن الظهر ، لا مـن مسجد ذلك الحى من أحياء « المدينة » ، ولكن من بطن أشعب » .

والرواية ، تنتهى على النحو الآتى :

« وأسرع إلى يد أمير المؤمنين ، فـاختطفها اختطاف الجائع للـرغيف ، ورفعهـا إلى فمه ، وأشبعها لثما وتقبيلا » .

إن كلا مـن البداية والنهـاية ، تحتوى على مسحـة خفيفة من الفكـاهة . وقد تبـدو هذه الفكاهـة بمنطق النظرة العصريـة ، فكاهة لفظيـة ، تقوم على المفـارقات اللغويـة ، ولكنها مناسبة لمنطق النادرة العربية ، ولأسلوب المقـامات ، الذى يعتمد إلى حد كبير على التلاعب اللفظى ، وتتنـاثر بعض المفـردات والصور فى الأسطر الأخيرة ، فتـوحى بمضمون الـرواية ، وتساعد على رسم شخصية أشعب .

إن كل ما أضافه الحكيم إلى الشكل التراثى ، يتمثل فى عنصر الحوار ، ووصف الطبيعة ، وتمثيل الموقف ، وغير ذلك من عناصر أفادها من إنجازات المسرح الحديث .

إن هذه العناصر الحديثـة تكاد تكون معدومـة فى المقامات . فلا وصـف للطبيعة إلا فى حالات نادرة ، وبطريقة غير مقصودة . والحوار قليل من نوع مانتعامل به فى حياتنا اليومية ، دون أن يكون موظفا توظيفا فنيا . وتمثيل الموقف شىء لاتهتم به المقامات .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولكن الحكيم يجعل هذه العناصر المستحدثة تندمج فى طبيعة الشكل التراثى . فهى تتم بخفة ، ودون إيغال أو إسراف ، وتأتى فى حينها وبقلة دون أن تطغى على الجو العام للنادرة العربية .

فقط عنصر الرؤية الحضارية ، يختفى فى رواية الحكيم ، التى تتحول إلى مجونيات حول الأكل والشرب ، وإلى متع وتسلية حول الغناء والشعر . وتختفى فيها كل خلفية حضارية ، وكأنها فى أرض لها ثقافتها التى تعطى للمنجاذر قدرا كبيرا ، فى تشكيل مصائر البشر .

إن المقارنة بين صورة أشعب وصورة السروجى ، توضح الفرق بين المقامات وبين رواية الحكيم .

فأشعب ، شخصية نهمة أكولة ، يقف عند المتع الحسية ، ولايحمل ثقافة تراثية من واقع عصره .

أما السروجى ، فهو شخصية معقدة ، قد يبدو فى الظاهر ساذجا لايعرف شيئا ، ولكنه عند الأزمات ، يتصرف بذكاء يثير الإعجاب . هو يجيد الفقه ورواية الشعر ومعرفة الألغاز ، ويجيد الخطب والقصص والمواعظ . يتلون مع المواقف . يبدو عليه أحيانا اللامبالاة ، ويحس بقدر كبير من الغربة ، وينشد الأشعار حول الحنين ، يشكو فيها الدهر وسوء الحال . وهو ، من أجل هذه الأبعاد المتعددة ينال احترام الجميع ، يحبونه ، ويتعلقون به ، ولا يملون من سخريته . ولكن كل ذلك يتم بخفة . ودون أن يقع فى دائرة التفلسف . فاللامبالاة عند السروجى ، لا تصل إلى حد مانراه عند كتاب العبث . والغربة ، لاتصل إلى المفهوم الفلسفى عند كتاب الوجودية . فكل شىء يتم دون إيغال ، ولايطغى على المسحة العامة فى المقامات .

إن عنصر الرؤية الحضارية ، يختفى فى رواية الحكيم ، لأنه اكتفى بالتقليد الخارجى ، وتحولت لعبته إلى مكعبات مرصوصة وفارغة .

نحن لانطالبه بشىء ذهنى حاد ، كما نراه فى مسرحياته ، ولا نطالبه برؤية عصرية ، كما يتمنى البعض . ولكن نطالبه برؤية حضارية ، تلعب كخلفية للأحداث ، وتوحى بالمسار العام لحضارته . وهذا مانراه مثلا عند ألفريد فرج فى روايته « أيام وليالى السندباد » ، مما سنتعرض له بالتفصيل فى فصل « الشكل الشعبى » .

- ١٢ -

يصنف بعض الباحثين التراث القصصى عند العرب إلى خانات عديدة ، مثل : القصص الفلسفى ، والقصص الدينى ، وأدب الرحلات والمقامات ، وقصص البخلاء ، والظرفاء ، والعشاق ، والنَّوكَى ، والطفيليين .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قد تكـون هذه التصنيفـات مفيدة للجانـب التعليمى، ولكنهـا غير واقعية. فـإن هذه القصـص تتداخـل، ولا يمكن فصـل بعضها عـن بعـض إلا من بـاب التبسيط المخـل. فالمقامات مثلا يمكن أن تندرج فى أدب الرحلاب، فالسروجى رجل رحالة من الطراز الأول ينجم فجـأة من حيـث لا يشعر الراوى. قـد يظهر فى البحر، أو فى جـزيرة، أو فى أمـاكن متبـاعدة. إن أسماء الأمكنـة التـى تـردد فى عناويـن المقـامات، كـالمقـامـة الحلوانيـة، أو البصرية، أو السكنـدرية، لاتشير إلى بيئية جغـرافية، ولكنها تشير إلى صفـة الرحالـة عند السروجى، الذى لايستقر فى مكان، حتى نراه فى خراسان. إنه يشرق ويغرب، كما يشير إلى ذلك فى شعره، وفى المقـامة الأخيرة التى يلخص فيها تطـور حياته. إنه كالنحلـة المحمومة التى تثير « العجيبة والغريبة» التى يتميز بها أدب الرحلات.

والمقامات أيضا ممتلئةبالنماذج البشرية ، التـى نراها فى القصص الأخر. ففيها البخيل، والطفيلى، والمنـافق، والظـالم، والطماع، والأحمق، والعـاشـق، والزاهـد. إنها تحوى الجد والهزل، كما قال الحريرى فى مقدمته.

وربما كان أفضل من هذا التصنيف التعليمى، أن نـرصد ملمحا فنيا، أو شكلا أدبيا، أو شخصية مميـزة، ثم نتـابع الملامـح الفنية لكـل ذلك، مهما تسترت تحت عنـاوين ومهما اتخذت من أسماء.

إن صـورة هـذا البطـل المراوغ، الـذى يحاول أن يحسّـن مـن وضعـه بكثير مـن الحيـل والأفانين، التـى ترقق قلوب الآخـرين، وتعقد بينهم صلـة من نوع ما، تتغلـب حتى على التناقض الطبقى. إن هـذه الصورة هى التى نراها فى قصص تـراثية كثيرة، مهما حملت من عناوين وأسماء.

إن صفة المراوغ تمثـل نموذجا بشريًـا، يحمل مـلامح فنية، وتشير إلى أبعـاد كثيرة. فهو مـراوغ، يجيد التمثيـل والتخفى. وهـو مراوغ، ينتقـل مـن مكان إلى مكـان. وهو مـراوغ كالثعلـب، يتخلص من مواقـف كثيرة. وهو مراوغ ظـريف يحفظ الشعر والنـادرة واللغز. وهو مراوغ، يكيد للـوالى وللقاضى. وهو مراوغ، يخرج على المألوف، وغير ذلـك من أبعاد تُشكل هذه الشخصية، وتجعل من السروجى بطلا مميزا، يتعلق به الآخرون، ويعرفونه مهما تنكر فى ثياب، أو تستر تحت ألغاز وخطب، أو سافر إلى أنحاء بعيدة.

وقـد اهتدت السير الشعبيـة إلى كلمة أكثـر دلالـة، يمكن أن تحل محل صفـة « المراوغ» وتؤدى معانيهـا، بل وتزيد؛ وهى كلمـة « الزيبق»، وهو وصف أطلـق على «على الزيبق» بطل السيرة الشعبية المعروفـة بهذا العنوان. وقد سمى بهذا الوصف ، لأنه كـالزيبق ينفلت

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من اليد، ولا يمكن الإمساك به. إنه شخصية مراوغة يلجأ إلى الكثير من الحيل والأفانين، لكى ينتقم من الظالمين، ولكن بطريقة خفيفة لاتجرح ولاتهدم.

نحن إذن نرى أنفسنا ندلف من حيث لانشعر، من باب المقامات إلى باب السير الشعبية. ولا غرابة فى ذلك، فكلاهما يعودان إلى نبع واحد.

اعتاد الباحثون، أيضا، أن يقسموا الأدب العربى، إلى أدب فصيح وأدب شعبى، وأن يقيموا الحواجز بينهما. فالأدب الشعبى، فى نظر البعض، أدب مبتذل يلجأ إلى اللهجة العامية، وإلى تعبيرات سوقية، والأدب الفصيح، فى نظر البعض الآخر أدب «رسمى» لايعكس وجدان الجماهير، ولايعبر عن طموحاتهم وأحلامهم.

وحقيقة الأمر، أن الحواجز بين الأدب الفصيح والأدب الشعبى، ليست من القوة بحيث نحيلهما إلى خصمين متنافسين. إن جوانب الالتقاء بينهما أكثر من جوانب الافتراق. فالرؤية واحدة، وصورة الشخصية واحدة، والبنية الفنية واحدة.

بل إن الكثير من الأخبار الأدبية، والقصص التى تناثرت فى المصادر المكتوبة باللغة الفصيحة، قد تسللت إلى السير الشعبية، وأصبحت جزءًا من بنيتها الفنية. وقد سبق أن تتبعت فى كتابى «قصص العشاق النثرية» الكثير من هذه القصص التى تسللت إلى السير الشعبية، وذلك لرصد تطورها الفنى. ولنضرب المثال بقصة الفتى الذى ادعى السرقة أمام خالد بن عبد الله القسرى، لكى ينقذ حبيبته من الفضيحة، فإن هذه القصة قد وردت فى مصادر شهيرة، من مثل: ذم الهوى، وأخبار النساء، ثم انتقلت إلى «ألف ليلة وليلة» وأصبحت جزءا من بنيتها الفنية، وخضعت لسياقها الأدبى[1].

إن المقارنة بين صورة السروجى وصورة الزيبق، تدلل كثيرا على جوانب الالتقاء بين الأدب الفصيح والأدب الشعبى. فكلاهما عزيز قوم ذل. وكلاهما يحس بالغبن، إزاء واقع اجتماعى، ينعم فيه الجاهل الأحمق، ويشقى صاحب الموهبة. وكلاهما مراوغ، يحتال من أجل نفسه بالكثير من المغامرات، ولكنه فى مغامراته لايتشفى ولايسعى للانتقام. إنها مغامرات من نوع خفيف، تهدف إلى تعديل «الشاذ»، والعودة به إلى الحظيرة. إن المقامة العاشرة تسخر من الوالى، الذى لايتحكم فى هواه، ويسلبه السروجى ماله، ويترك له رقعة من الشعر، تنصحه بأن يُعدِّل فى سلوكه الشاذ. وصورة السروجى، هنا، أقرب إلى صورة «الزيبق» وهو يسخر من «صلاح الكلبى» رئيس الدرك، ولكنها سخرية خفيفة. فمرة

(١) انظر: قصص العشاق النثرية: ص ٣٢٢.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يضع له الزجاج فى الطريق، وثانيا يجرده عاريا، وغير ذلك من مغامرات، يترك الزيبق بعدها رقعة ، تفيد الكلبى بأن هذا جزاء من سرق العجل من صاحبه، وتهدف إلى تعديل سلوكه، وتخليصه من بذور الشر، ودفعه إلى حظيرة الخير .

وإذا كانت صفة « المراوغ» فى المقامات جعلتنا ، من حيث نشعر أو لانشعر، فى مواجهة السير الشعبية، فإن الملامح الفنية للمقامات كصورة للشكل الروائى فى التراث العربى، تدلف بنا من جديد إلى عالم السير الشعبية . وهذا يؤكد ما سبق إن أكدنا عليه بأن عوامل الالتقاء بين الأدبين الفصيح والشعبى، أكثر من عوامل الافتراق .

إنه المقارنة بين مقامات الحريرى ككل ، وبين مغامرات السندباد، تجعلنا أمام الشكل الروائى بمفهومه التراثى، وهو شكل نلتقى به فى المقامات وفى السير الشعبية، كما التقينا به من قبل فى الكتاب الثانى فى الشعر وفى منهج التأليف الأدبى، مما يدل على أصالته، وعلى أنه منتزع من « مسوغات» جغرافية وتاريخية، تسمح له بالبقاء والاستمرار.

كتب الحريرى مقامة تحت عنوان « العمانية»، وهى مقامة تدور وقد ركب القوم البحر، وهاجت بهم الأمواج، ونزلوا على جزيرة، وذهبوا إلى قوم لايعرفونهم، وشاهدوا عندهم عجائب وغرائب، استطاع السروجى بحيله أن يتغلب عليها، فقربه السلطان وأصبح أثيرا عندهم، وغير ذلك مما يذكر بمغامرات السندباد فوق البحار، وعلى أرض الجزر الغريبة، والسندباد يخرج من كل مغامرة غانما، محمولا بالتجربة العميقة والأموال الوفيرة .

والتشابه لايقف عند هذا الحد الخارجى، بل يتجاوز ذلك إلى الشكل التراثى، سواء فى دلالالته المضمونية، أو رؤاه الفنية .

حكاية السندباد، وردت فى الجزء الثالث من « ألف ليلة وليلة» . وقد بدأت بمقدمة عن الحكايات ككل، وانتهت بمقدمة عامة عن الحكايات ككل أيضا . وبين المقدمة والخاتمة، ترد سبع حكايات ويسمى كل حكاية باسم « السَّفرة»، أى السفرة الأولى، والسفرة الثانية، والثالثة، وحتى السفرة الأخيرة .

تبدأ شهر زاد تروى حكاية السندباد أمام شهريار، ولكنها لاتبدأ روايتها بالحديث عن السندباد ، بطل المغامرات ، ولكنهاتبدأ فتقدم رجلا فقيرا يعمل حمالا، ويسمى بالسندباد أيضا، وتصفه الليالى بأنه السندباد الحمال . أو السندباد البرى، فى مقابل السندباد البحرى، الذى يقوم بدور البطل الرئيس فى الحكاية .

جلس السندباد الحمال بجانب قصر جميل ، وشاهد النعيم الذى يقيم فيه صاحب القصر، من غلمان وبساتين، وفاكهة وأطعمة، وغناء وشراب، فحدثته نفسه بالمقارنة بين

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حاله وحال صاحب القصر، وأنشد فى ذلك شعرا قال فيه :

وأصبحـــــت فى تعـــــب زائد	وأمـــرى عجيـــب وقـــد زاد حملى
وغيرى سعيـــد بـــلا شقـــوة	ومـا حمل الـدهـر يـومـا كحملى
يُنعّـــــم فى عيشـــــة دائما	ببســـط وعـــز وشرب وأكـــل
وكـــل الخلائق مـــن نطفـــة	أنـا مثـل هـذا، وهـذا كمثلى
ولكـــن شتـــان مـــابيننـــا	وشتـــان بين خمر وخـــل
ولســـت أقـــول عليـــك افتراء	فـأنـت حكيـم حكمـت بعـدل

تنتهى هذه الأبيات والحمال يعلن أنه لا اعتراض على حكم الله . وهو لم يقدم على هذه الأبيات إلا بعد تردد شديد، وبعد مقدمة طويلة تزيد على سبعة أسطر، بينما الأبيات الشعرية لاتتجاوز سبعة أبيات . والحمال فى هذه المقدمة الطويلة، يستغفر الله من هذه الوسوسة، فيقول :

« سبحانك يارب ياخالق يارازق، ترزق من تشاء بغير حساب . اللهم إنى أستغفرك من جميع الذنوب، وأتوب إليك من العيوب، يارب ، لا اعتراض عليك فى حكمك وقدرتك، فأنت لاتسأل عما تفعل، وأنت على كل شىء قدير. سبحانك تغنى من تشاء، وتفقر من تشاء، وتعز من تشاء، وتذل من تشاء، لا إلّه إلا أنت . ما أعظم شانك، وما أقوى سلطانك، وما أحسن تدبيرك، قد أنعمت على من تشاء من عبادك . . . » .

وتمضى هذه المقدمة الطويلة لتخفف من نبرة التمرد فى شعر الحمّال، ولكن الأمر لايقف عند هذا الحد، فالسندباد يسمع بهذه الأبيات، ويستدعى الحمال، فيسأله عنها، ويعتذر الحمال عن هذه الأبيات ويقول « بالله عليك لاتؤاخذنى ، فإن التعب والمشقة وقلة مافى اليد، تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه» .

ويهدئ السندباد من روعه ، ويقربه إليه ، ويريد أن يلقنه درسا حتى لايخدع بالظاهر، ويحكم على الأشياء دون أن يدرك حكمة الله . إن السندباد هنا يتحول إلى معلم، ويأخذ فى قص مغامراته على الحمال، ويقول له :

« ياحمال، اعلم أن لى قصة عجيبة، وسوف أخبرك بجميع ماصار وما جرى لى، من قبل أن أصير فى هذه السعادة، وأجلس فى هذا المكان الذى ترانى فيه . فإنى ما وصلت إلى هذه السعادة، وإلى هذا المكان، إلا بعد تعب شديد، ومشقة عظيمة، وأهوال كثيرة. وكم قاسيت فى الزمن الأول من التعب والنصب. وقد سافرت سبع سفرات، وكل سفرة لها

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حكاية تحير الفكر. وكل ذلك بالقضاء والقدر، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب».

وهنا تفسح شهر زاد المكان، وتدفع بالسندباد إلى المقدمة، لكى يروى بضمير المتكلم مغامراته. إن الأمر لم يعد يحتاج إلى هذه الطقوس، التى تحاور بها شهر زاد الملك السعيد، وتجلس فيها دنيا زاد لكى تقوم بدور «التسخين» وإذكاء الموقف. إنها تختفى ولايبدو دورها إلا فى الجملة المحفوظة، التى تعلن فقط عن بداية ليلة جديدة، وهى جملة «بلغنى أيها الملك السعيد»، وبعدها ينطلق السندباد فى حكاياته. إن الجو جو إثارة، والقارئ يلهث مبهورا مع كل حكاية، وشهر زاد بذكائها القصصى لاتتدخل، ولا تفرض حوارا مع شهريار، أو مع دنيا زاد. إنها تختفى لتترك السندباد يثير التشويق ويرفع من درجة حرارة القارئ مع كل مغامرة جديدة.

وتتوالى المغامرات. وعقب كل مغامرة، يرحب السندباد بصديقه الحمال، ويعشيه، ويأمر له بمائة مثقال ذهبا، فيأخذها الحمال، ويدعو له، ثم ينصرف وهو ينتظر متلهفا الحكاية التالية.

وتنعقد الصداقة بينهما، ويصبح كل منهما ملازما للآخر. السندباد يعطى ويمنح، والحمال يأخذ ويدعو، دون أن يحقد أحدهما على الآخر، أو ينتقم أحدهما من الآخر، إلى أن تأتى آخر الحكايات، فيدور بين الصديقين الحوار الآتى:

«فانظر ياسندباد يابرى ما جرى لى، وما وقع لى، وماكان من أمرى. فقال السندباد اليرى للسندباد البحرى: بالله عليك لاتؤاخذنى بما كان منى فى حقك».

تحمل حكاية السندباد ظلالا من قصة موسى مع صاحبه العبد الصالح؛ فإن موسى كان يحكم بحسب الظاهر، فأراد صاحبه أن يلقنه درسا ينبهه إلى الحكمة الإلهية، التى تتجاوز الأسباب الظاهرية، ويتلقى موسى الدرس مرة وثانية وثالثة، إلى أن يعيه تماما. ويقول لصاحبه ﴿لاتؤاخذنى بما نسيت ولا ترهقنى من أمرى عسرا﴾[1]. ومن هنا، ليس غريبا أن تتكرر جملة «بالله عليك، لاتؤاخذنى بما كان منى»، فى مقدمة حكاية السندباد، وفى خاتمتها.

وليس هذا هو الشىء الوحيد الذى تحمله حكاية السندباد من الرؤية الإسلامية؛ فهى إلى جانب ذلك، أو بسبب ذلك، تنتهى نهاية دينية، تهون من شأن الدنيا، وتحذر من الاعتراض على قضاء الله وقدره، وتذكر بالموت الذى تصفه فى جمل كثيرة، تنتهى بها

---

(١) الكهف: ٧٣.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الحكاية، فتقول : « ولم يزالوا فى عشرة ومودة، مع بسط زايد وفرح وانشراح، إلى أن أتاهم هادم اللذات، ومفرق الجماعات، ومخرب القصور، ومعمر القبور، وهو كأس الممات، فسبحان الله الحى الذى لايموت» .

إن الجمل التى تتحدث عن السعادة فى هذه النهاية، أقل بكثير من الجمل التى تتحدث عن الموت، وكل هذا فى إيماءة قوية للتهوين من شأن الدنيا .

وليس المراد هو مجرد التهوين من شأن الدنيا، أو التذكير بالموت فحسب، أو غير ذلك من تعبيرات يبدو على ظاهرها الجانب الوعظى، ولكن المراد ـ بالدرجة الأولى ـ هو استلفات النظر إلى حل المشكلات بطريقة هينة يسيرة، لاتصل إلى العنف وحد إراقة الدماء . فما دامت الدنيا هينة، وكل إنسان مصيره إلى الموت، وسبحان الله الحى الذى لايموت، مادام كل ذلك واردا ويمثل الحقيقة، فإن كل شىء قابل للحل، ولاتوجد المشكلة التى تستعصى على الحل . . يكفى أن الموت وحده هو حلال العقد .

نحن ، إذن، فى لب مشكلة الفروق بين الغنى والفقير، وهى مشكلة فى ظل الرؤية الإسلامية طبعية، ومن سنة الحياة . ومن هنا، لاتضخمها ولاتطلق عليها عبارات عنيفة، من مثل : التناقض الطبقى، أو الصراع الطبقى . إنها تسميها فقط اختلاف الدرجة بين الناس . وهى تجعل هذا الاختلاف من سنة الحياة، ومن لوازم الكون؛ فكل إنسان مسخر لخدمة الآخر، وكل إنسان له موهبته ، وكل إنسان محتاج إلى الآخر ، فليس هناك داع للتضخيم من هذه المشكلة، واعتبار أن الإنسان فقط يقاس بما عنده من مال . إن هذا حكم بالظاهر. فكم صاحب قصور لايعيش سعيدا ، وكم من مال وراءه جهد كبير ومشقة زائدة . إن التضخيم من هذه المشكلة ، وترديد تعبيرات من مثل الصراع الطبقى، إنما يعكس رؤية تضخم من أمر الدنيا، وتجعلها هم الإنسان ، فلا حياة بعدها، ولا سعادة إلا فيها، وغير ذلك من الفلسفات المادية ، التى تقف عند حدود الظاهر، وتحتاج إلى « العبد الصالح» الذى يلقنها درسا لاتنساه .

وقد عكست حكاية السندباد هذا الحل الإسلامى . فالحمّال يتلقى درسا، ينصرف بعده عن تلك الوسوسة، ويعتذر مرارا لصاحبه ومعلمه، وتنعقد بينهما صداقة، تذوب خلالها مشكلة الغنى والفقر، وتنعقد بينهما صداقة، ويعيشان معاً صديقين، ليسا كغنى وفقير، بل كإنسان يتعامل مع إنسان، ويختفى الحقد والكراهية، ويتم حل الإشكال دون صراع ولاتمرد ولا إسالة دماء ولا ديكتاتورية طبقة .

تلك هى المضامين الدلالية لحكاية السندباد، وهى مضامين تلتقى مع مضامين الشكل التراثى للرواية العربية، والتى سبق أن أشرنا إليها . ولايقف الأمر عند هذا الحد ، فإن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حكاية السندباد تلتقى مع الشكل التراثى فى الملامح الفنية أيضا .

إن صفة « العنقودية» تحرك هذه الحكاية . وأعنى بهذه الصفة مايسميه البعض بتداخل الحكايات ، أو ما سميته بالوحدة التركيبية فى الكتاب الثانى من الوسطية العربية ، وفى فصل الأدب بنوع خاص .

ويمكن أن نتبين صفة « العنقودية» فى حكاية السندباد خلال ثلاث دوائر ، هى .

دائرة كبرى ، تتمثل فى ذلك الإطار الذى تدور خلاله « ألف ليلة وليلة» ، وهى قصة شهر زاد مع الملك السعيد ، وهى تروى له الحكايات ، وتدخله عالم الخيال ، وتخلصه من الشر ومن روح الانتقام ، وبجانبها أختها « دنيا زاد» ، تشجع وتدفع أختها إلى الحديث ، وشهر يار مبهور من الأختين . وينتهى به الأمر إلى حب الرواية ، وتغيير نظرته نحو المرأة والناس بوجه عام . إن هذه الدائرة تدور زمنيا خلال ألف ليلة وليلة ، وتمثل الزمن الخارجى ، الذى يلعب دور الرابط العام ، الذى يربط بين جميع الحكايات ، ويسلكها فى عمل روائى كبير، يضم جميع الحكايات . إن هذه الدائرة هى أشبه بالعقد الذى يضم جميع الجواهر، أو بعياب اليمانى ، أو بالخيط الذى يمسك حزمة من العصى ، أو الأزهار، أو غير ذلك من تشبيهات ، سبق أن رددتها أثناء الحديث عن الوحدة التركيبية .

دائرة كبيرة تتمثل فى حكاية السندباد البحرى مع السندباد البرى ، والتى نكتشفها خلال مقدمة الحكايات وخاتمتها ، وخلال الحوار بين السندبادين ، عقب كل سفرة من السفرات السبع . إن هذه الدائرة تحيل السفرات السبع إلى شىء واحد ، هو صورة للشكل التراثى للرواية العربية . وحتى تتميز حكاية السندباد كرواية مستقلة ، داخل دائرة كبرى هى حكايات الليالى بوجه عام ـ أقول حتى تتميز هذه الحاية كشكل روائى مستقل ، فإنها تتخذ زمنا خارجيا يختلف عن الزمن الخارجى الذى تتخذه شهر زاد فى الدائرة الكبرى . إن شهر زاد تقص حكاياتها بالليل ، وتظل تقص إلى أن يدركها الصباح ، فتسكت عن الكلام المباح . أما السندباد البحرى فإنه يقص فى الصباح ، وينتظر الحمال طيلة ليله ، لكى يقدم الصباح ، ويذهب إلى صديقه ، ويعيش معه فى مغامراته ، إلى أن يتعشى ويأخذ الذهب ، ويعود سعيدا فى انتظار صباح آخر. إن شهر زاد تفسح الطريق ، وتختفى فى هذه الدائرة ، ولا تقوم بدور الراوية . إنها تكتفى بتقديم السندباد ، الذى يقص فى الرواية ، وبضمير المتكلم ، وبإشارة لايقطعها تعليق من شهر يار، أو شرح من شهر زاد ، أو تدخل من دنيا زاد .

أما الدائرة الأخيرة ، فهى الدائرة الصغيرة ، والتى تتمثل فى السفريات السبع . إن كل سفرة تمثل مغامرة مستقلة ، تتكون كالمقامات ، من مقدمة وخاتمة ثم الموضوع الرئيس .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المقدمة فى كل سفـرة غالبا ماتدور حول داء السفر وهو فى قمـة سعادته ، والخاتمة عقب كل سفرة تأتى سعيدة ، فهو يعود عقب كـل مغامرة ، محملا بالمال مترعا بالخبرة ، ولايحبس ذلك على نفسـه ، فهو يبنـى القصور ويهب الأموال ، ويقيـم الولائم ، ويـدعو الأصـدقاء والأقارب ، يقدم لهم الطعام ويقص عليهم النوادر.

ثـم تسلـم الخاتمة إلى المقدمـة التـى تليهـا ، فى حـركـة دائمة ، سبـق أن لاحظنـاهـا فى المقامـات ، وسميناهـا بالمراوحـة . . عودة ، وسعـادة ، وترف . ولكنـه يضيق بكـل هذا ، ويعاوده داء السفـر ، أو كما يقول عـن نفسه : «فحـدثتنى نفسـى الخبيثة بـالسفر إلى بـلاد الناس ، وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس ، والبيع والمكاسب» ثم عودة وسعادة ، ثم سفر ومغـامرة ، ثـم عودة ثـم سفـر ، وهكذا ، فى حـركـة تشمل جميـع السفرات ، وتضفـى على المغامرات شيئا مشتركـا ، وتحيلها إلى رواية كبيرة ، تعتمد على حركة شـاملة ، وعلى شخصية رئيسة ، تقوم بالدورين معًا ، دور البطل ، ودور الراوى .

أما الموضوع ، فهـو يختلف من سفرة إلى سفرة ، ولكنـه ـ فى كل السفرات ـ تسيطر عليه «عنـايـة الله » . فالبطـل ، وهـو السنـدباد ، يقـوم بمغـامـرات عجيبة ، لاتخطـر على بـال الإنسـان . . يقصها ، وهـو يمهد لها منـذ البدايـة ، قـائلا للحمال : « وقد سـافرت سبـع سفرات ، وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر ، وكل ذلك بالقضاء والقدر ، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب» وقد ظل فى سفرته الأخيرة سبعة وعشرين عـاما ، يكابد ويعانى ويواجه من الأهوال والمشقـات مالا عين رأت ، ولكنه يعـود سالما كما كان يعـود عقب كل مغـامرة . إن البطل ، هنـا ، محروس بعنايـة الله . وهنا ، نجد الأقـدار تتدخل وقـت الأزمة ، فتبـدل من حاله . لقد غرقت سفينته فى إحدى المرات ، وألقى به فى عرض البحر ، ولكن العناية الإلهية لم تتخل عنه فى ذلك الحين ، فيقول : « فيسر الله لى قطعة خشب من ألواح المركب فركبتها» (٣/ ١٠٠) . وهكذا ينجو ليعود موفورا بالمال يوزعه على الفقراء والمساكين ، ويقيم الولائم ، ويمنح الأموال .

ومن هنا ، تكثر المفاجآت والصدف وتدخل الأقدار. إن استخدام « إذ» الفجائية يتوارد بكثرة فى هذه المغامـرات ، وإن التهويل فى الوصف يبلغ حده . فهـو يرى طائرا يحجب عين الشمـس ، وبيضة كـالقبـة السماوية(٣/ ٨٩) ، وهـو يـرى حيـة مثل النخلـة (٣/ ٩٠) ، وسمكة مثل البقرة (٣/ ٩٩) . إن وصفه للعملاق يتوارد على النحو التالى :

« وقد نـزل علينا من أعلى القصر شخـص عظيم الخلقـة ، فى صفة إنسان . وهـو أسود اللون ، طويل القامة ، كأنه نخلة عظيمة . وله عينان ، كأنهما شعلتان من نار. وله أنياب ، مثل أنياب الخنازير. وله فم عظيم الخلقة ، مثل البئر وله مشافر ، مثل مشافر الجمل مرخية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على صدره. وله أذنان، مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه. وأظافر يديه مثل مخاليب السبع «٣/ ٩٤).

إن مثل هذا الوصف، الذى يقوم على المبالغة والتهويل، يتوارد بكثرة، فيزيد من هذا الجو الذى يبتعد عن المعقول كثيرا. وقد يضيق بعض النقاد، من أصحاب الظاهر، ومن أصحاب المقاييس الحديثة، بمثل هذا الجو، ويجدونه خروجا على مشاكلة الواقع، وإطاحة بالمنطق الإنسانى، ولكن حكاية السندباد لاتقف عند حد الظاهر. إنها منذ البداية تتحدث عن القضاء والقدر، وعما هو مكتوب على الجبين. إنها تشير بذلك إلى الجزء الخفى، الذى يتجاوز الواقع، والذى يسميه البعض بالمفاجآت والغرائب، ونحن نسميه هنا «بروح الخضر» أو العبد الصالح، الذى يرمز إلى الرؤية الإسلامية، التى لاتقف عند المنطق الظاهر، وتراه قصورا لايدرك ماوراء الحجاب، ولايتجاوز ما تحت قدميه. ومن هنا نرى السندباد فى مغامراته، يكتشف تلك الحكمة الكبرى، التى تدرك مالايدرك، فكم من موقف يراه خيرا ثم ينقلب شرا، وكم من موقف يراه شرا ثم ينقلب خيرا: ﴿ وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم وعسى أن تحبوا شيئا وهو شر لكم والله يعلم وأنتم لاتعلمون﴾[1].

إن هذه الآية الكريمة سبق أن تحدثت عنها فى الكتاب الأول، كإشارة إلى مفهوم الحكمة فى الحضارة العربية الإسلامية، وهو مفهوم يختلف كثيرا عن مفهوم الفلسفة فى الحضارة الإغريقية الأوروبية. إن هذا المفهوم يسيطر على حكاية السندباد. ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك من السفرة الرابعة. فقد نجا السندباد من مغامراته، ونزل عند قوم فأكرموه وزوجوه، وظن أن السعادة قد واتته، وأن الخير قد أحاط به. ولكن تحدث المفاجأة عندما تموت زوجه، ويدفنونه معها، كما هى عادتهم، ويظل فى مغارته مع الأموات، ويظن أنه هالك لامحالة. ولكنه يشاهد نورا يأتى من بعيد، فيتحققه ويمشى نحوه، ويكتشف ثقبا قد حفرته الوحوش فى المغارة، لكى تنهش الموتى، فيخرج من سجنه ويصافح النور، وينجو.

وكل دائرة من تلك الدوائر الثلاث، تنتهى نهاية سعيدة. ففى الدائرة الكبرى، يعفو شهر يار عن شهر زاد، ويتزوج منها، وتقام الولائم والأفراح. وفى الدائرة الكبيرة، يكف السندباد عن السفر، ويبنى القصور، ويقيم الولائم، ويعيش فى سعادة مع أهله وأصدقائه. وكل سفرة من السفرات فى الدائرة الصغيرة، تنتهى تلك النهاية السعيدة، التى يعود فيها السندباد سالما موفورا حاملا المال والكنوز.

---

(١) البقرة: ٢١٦.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولكن الوقـوف عند تلك النهايات السعيـدة، يمثل نصف الحقيقة؛ أمّـا نصفها الآخر والأهم، فهو يتمثل فى تلك النبرة الحزينة التى تخالط النهاية السعيدة. إن لحظات السعادة هى لحظات قصيرة، تنتمـى إلى الحياة الفانية. ولكن هنـاك ماهو أهم، هنـاك حياة أخرى حقيقية، تمثل البقاء والخلود. ومن هنا، يأتى التذكير بالموت، مصاحبا فى وقت واحد تلك النهـايات السعيـدة. إن نهاية ألـف ليلة وليلـة، تتحـدث عن الموت. وإن نهايـة حكايـة السندباد نتحدث كذلك عن الموت.

إن الحديث عـن الموت، يذكّر بالحقيقـة كاملة؛ فـألف ليلة وليلة، ليسـت مجرد خيال ومتع حسيـة. وكذلـك النوادر العـربية، ليسـت فكاهـة وغناء وجـوارى وغلمانا وطعـاما وشراباً.

وتلك الحقيقة ينبه لها بعض الأدباء المعاصرين. فعل ذلك نجيب محفوظ، حين أضاف إلى روايته «ليـالى ألف ليلة» فصلا عـن البكائين. وفعل ذلـك ألفريد فرج فى روايتـه «أيام وليـالى السندبـاد». فـاكتسبت روايتـاهما بُعدا عميقـا يقـربهما من رؤيـة الحضـارة العربيـة الإسلامية، فى نظرتها المتكاملة، التى تجمع بين الدنيا والدين، والسعادة والموت.

وقد غابت هـذه الحقيقة عن توفيق الحكيم، فتحولت روايتـه، كما ذكرنا، إلى مكعبات مرصوصة، وإلى نوادر عن المتعة والتسلية.

وشىء مثل هذا، يمكن أن نقوله عن باكثير فى روايته «سلامة القس»، وعن السحار فى روايته «أميرة قرطبة»، فقد افتقدتا النصف الآخر من الحقيقة، وتحولتا إلى شىء يشبه الأفلام العربية، التى تقوم على الحب والبطل والغناء، وكل ما يحث إلى متعة المشاهد وتسليته.

مازلنا نلف وندور، لكى نصل إلى نتيجة، تتلخـص فى أن حكاية السندباد تمثل صورة من الشكل التراثى للرواية العربية. وهى، فى هذا الاتجاه، تقترب كثيرًا من المقامات كصورة أخرى للشكل التراثى، سواء كان ذلك فى الرؤية الدلالية، أو فى الرؤية الفنية.

فالروايتان (المقامات وحكاية السندبـاد)، تدوران حول نموذج واحد، هو صورة ذلك البطل الـذى يعشق الرحـلات، ويتنقل من مكـان إلى مكان، ومـن مغامرة إلى مغـامرة. والسندباد يحمل ظلالا من السروجى؛ فهـو يتحول فى النهاية إلى «عبد صالح»، يحاول أن يرشـد فتاه «الحمال» وأن ينبهه إلى أسرار الحكمة الإلهية، تماما كما رأينا السروجى فى النهـاية وقد تحول إلى نوع مـن المحدِّثين، يخاطب فتاه الراوية، بعبـارات تذكر بالعبد الصـالح مع موسى.

ولايقف الأمر عنـد هذا الحد فى صورة الشخصية، بل إن مـوقف حكاية السنـدباد إيزاء

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المشكلات ، يتشابه مع موقف المقامات ، فى معالجة الأمور بروح خفيفة لاتجرح ولاتثير الأحقاد ، ولا تخلق صراعا بين الغنى والفقير.

ومثل هذا ، يمكن أن نقوله عن الرؤية الفنية . فكلاهما يخضعان لفكرة العنقودية ، وهى نتيجة الوحدة التركيبية . فالمقامات تتكون من عدة فقرات ، كل فقرة تمثل مقامة مستقلة ، وكل مقامة تخضع لبنية فنية ، تتكون من مقدمة وخاتمة وموضوع . ولكن جميع الفقرات تخضع لشىء عام مشترك ، يتمثل فى وحدة الحركة ووحدة البطل والراوى .

والأمر كذلك فى حكاية السندباد . إنها تتكون من عدة فقرات ، وكل فقرة تمثل سفرة من السفرات ، وكل سفرة تتكون كذلك من مقدمة وخاتمة وموضوع ، ولكنها جميعا تخضع لشىء عام ، يحيلها إلى رواية ، تحرص على وحدة الحركة ووحدة البطل والراوى .

ولسنا نريد أن نبحث عن السابق أو اللاحق ، ولا عن المؤثر والمتأثر ، لأن مثل هذا البحث لايفيد ، فكلاهما يخضع لنبع واحد ، وهو ذلك الشكل التراثى ، الذى تكوّن نتيجة لدواع جغرافية وتاريخية وثقافية ، وتحول بسبب ذلك إلى قالب له مبرراته من الواقع ، ويستطيع أن يبرهن على صلاحيته ، خلال تطبيقات كثيرة ومتنوعة ، فى الشعر ، وفى منهج التأليف ، وفى القالب القصصى .

- ١٣ -

إن الشكل الأصيل ، الذى يكتسب مبررات وجوده من البيئة ، لايعنى الانغلاق . فهناك فرق كبير بين المحلية والأصالة . المحلية فى صورتها الضيقة ، تعنى الانغلاق والتعصب ، أما الأصالة ، فهى على العكس من ذلك تماما ، تؤدى إلى الانفتاح على التراث الإنسانى فى شتى منافذه .

ولن يتاح الانفتاح لظاهرة ما ، إلا إذا كانت لديها فى أول الأمر خصوصية . وهذه الخصوصية ، لاتأتى هبة أو وراثة ، بل لابد لها من الفعل الإنسانى ، وهو فعل مركب نتيجة تعقيدات حضارية كثيرة . إن المحلية الضيقة ليست فكرًا ، ولكنها انفعال أشبه بانفعال الصغار ، الذين لم تمتحنهم الحياة بعد ، ولم تعلمهم ضبط الأعصاب ، وتوجيه الأهواء . أما الأصالة فهى فكر ، قد يجد اعتراضا من الآخر ، ولكنه ينال احترامه ، ويتأثر به ، ويصبح جزءا من تكوينه ، وحينئذ ينتشر هذاالفكر ، ويحقق العالمية .

وكل هذا ، يعنى أن الأصالة تتكون من عنصرين . عنصر محلى ، وآخر إنسانى ، وهذا الاستنتاج وحده لايكفى ، بل لابد من التفاعل بين الشقين (المحلى والإنسانى) فى متنوج يتجاوزهما ، ليشكل شيئا جديدا مميزا ، هو الأصالة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهذا هو التقييم الحقيقى للحضارة. فالحضارة ، لاتستحق هذا الاسم، إلا إذا كانت صادرة عن خصوصية محلية، وهى أيضا لن تصل إلى درجة الحضارة، إلا إذا كانت هذه الخصوصية تملك من الفكر مايؤهلها إلى الانتقال إلى حضارة أخرى .

وبدون هذين العنصرين ، لن تكون حضارة أبدا. فقد تجد فى بعض المجتمعات جامعات ومدارس ووزارات للثقافة والإعلام والتعليم، ولكن كل هذا يمثل واجهة خارجية، أما المحتوى فهو يفتقد عنصر الخصوصية، ويردد ماتحكيه جامعات أخرى. وقد تجد فى هذه المجتمعات نفسها شوارع مرصوفة، وعمارات شاهقة، ونافورات ، وحدائق، ولكن كل هذا يمثل مظهرًا خارجيا، يفتقد الفكر البشرى الذى يوجهه.

إن الأصالة إذن بعنصريها السابقين، هى الدليل على وجود الحضارة، فبدونها لن تكون حضارة؛ ومهما تنتشر الحضارة، وتنشر قوالبها الفكرية، التى تتضمن رؤيتها نحو الإنسان والكون.

والحضارة العربية الإسلامية، عبّرت عن نفسها خلال قوالبها الأصيلة، التى نبعت منها، وعكست ظروفها التاريخية والجغرافية، ثم انتشرت إلى من حولها، وفرضت رؤيتها.

وهذا ليس مجرد كلام تجريدى، ففى مجال التراث القصصى يتحدث علماء الأدب المقارن عن الأشكال الأدبية، التى تحمل بصمة عربية، تفرض نفسها على الآداب الأخرى. إن أمثلة كثيرة من الأدب العربى، رحلت عن واقعها بكل ماتحمله من خصائصها الأصيلة، وأثرت فى الآداب العالمية، مثل: ألف ليلة وليلة، قصص الفروسية والحب، المقامات، رسالة الغفران، رسالة التوابع والزوابع، قصة حى بن يقظات، قصص الحيوان، وغير ذلك من أمثلة أصبحت خلية فى التراث الإنسانى .

وهذه الأمثلة وغيرها، لم تصبح جزءا من التراث الإنسانى، إلا بفضل ماتملكه من خصوصية . وهذه الخصوصية التى تؤدى إلى الأصالة، لن تضيع إذا كانت تعبيرا عن حضارة مميزة، فلا تزال القصة العالمية المعاصرة، تجتر بعض المصطلحات التى يمكن أن نكتشف جذورها فى التراث العربى.

ومن الغريب، أن بعض هذه المصطلحات ، التى لاتزال تتردد على ألسنة بعض النقاد، إنما تجىء فى مجال الثورة على الأشكال القديمة، مما يدل على العنصر الحى فى هذه المصطلحات، والذى يتجدد كلما تجددت دواعى ظروفه.

ويمكن أن نضرب المثال بمصطلحين معاصرين. المصطلح الأول، هو Story within a story، ويمكن أن نترجمه إلى « تداخل الحكايات» . أما المصطلح الثانى، فهو Discontinuiy ويمكن أن نترجمه إلى « التجاورية» .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن شبلى فى قاموسه يعرف المصطلح الأول ، بأنه يعنى حكـاية تتقاطع مع حكاية ثانية ، وقد تقاطعها حكاية ثالثة ، ويحيل إلى ألف ليلـة وليلة كشاهد على هذا المصطلح ، ثم يرى أنه انتقل إلى الروايـة الأوروبية خلال القرنين السادس عشر والسابـع عشر، ويسوق الأمثلة الدالة على ذلك(١).

ويظل هذا المصطلح حيا ، عند نقاد الحداثة المعـاصرين . فيكتب الناقد « جون بارث» مقالة تحت عنوان « الأدب الذى استنفد أغراضه» The literature of exhaustion ، وهو يعنى ذلك الأدب القديـم الذى يجب القضاء عليه . وهو بذلـك يمهد للتيارات الجديدة ، التى تحاول أن تثور على هذا الأدب المجهد ، ويضرب مثلا للأدب الجديد .

براوية الكـاتب الأرجنتينى « يورجـز» ، تحت عنوان « طولون الأكبر» . ويحلـل الجديد فى هذه الرواية ، فيراه فى المسحة الخيالية ، التى يضفيها على الواقع ، أو مايسميه « إفساد الواقع عن طريق الحلم» ، ويراه أيضا فى طريقته التى اقتبسها من ألف ليلة وليلة ، والتى تقوم على تداخل الحكـايات . وقد استخدم يورجـز فى هذه الرواية ، الليلة ٦٠٢ مـن ليالى شهر زاد ، لكى يضفـى هذه المسحة الخياليـة ، ولكى يحول شخصيات روايته إلى مـؤلفين يعلقون على الأحداث(٢) .

ويكتـب النـاقـد « فيليـب ستيـل» مقـالـة تحت عنـوان «شهـر زاد تتمـرد على العقدة(٣)» Scheheragade runs out of plot ، يؤكد فيها الثـورة على الشكل التقليدى فى الـرواية ، والـذى يقـوم على فكرة الحبكـة القصصيـة ، والتى تتجـه إلى محاكـاة الواقـع ، وتصويره بطريقة حية . ويتخذ من شهر زاد رمزا إلى هذا التمرد ، فهى تستطيع أن تخلق عالما سحريا ، يتجاوز نظرية المحاكاة للواقع ، ويقوم بالدرجة الأولى على فكرة المتعة والإثارة .

إن هذه الأمثلة التى تتجسد فى أعمال روائيه ، وفى مصطلحات أدبية وآراء نقدية ، توظف ألف ليلة وليلة فى الثورة على الأشكال التقليديـة المجهدة ، وتثور على العقدة ، التى شغلت النقـاد كثيرا . وهذا يعنـى أن الشكـل الأصيل ، الـذى يحمـل بصمـة الشرق ، يحمل مـن «الجينات» الفنية مايتيح له الاستمرار، داخل التراث الإنسانى العام .

أما المصطلح الثـانى dis contiuity ، فإن الترجمة الحرفيـة له تعنـى نفى الاستمـرار. وهذا هو المعنى الذى أراده الناقد « دافيد لـودج» ، حين طرح هذا المصطلح فى كتابه « أطر

---

(١) Dictionary of literary Terms P. 312.

(٢) The Novel Today, P.70 .

(٣) Ibid, P. 186.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الكتابة الحديثة» The Modes of Modern Writings. فهو يهدف من هذا المصطلح إلى الثورة ضد السببية ، التى قامت عليها الرواية التقليدية ، والتى تتوالى فيها الأحداث برباط منطقى صارم. يقوم على المقدمة والنتيجة ، أو على السبب والمسبب.

ويأتى هذا المصطلح ، فيطرح فكرة أن تتكون الرواية من مجموعة فقرات لارابط بينها ، يتنقل فيها الذهن من شىء إلى شىء مختلف ، جذلان ، وهو يقفز ويرتد من موضوع إلى موضوع ، كالكرة الصغيرة فى ماكينة اللعب ، تتحرك خلال أضواء وإشارات تأتى من هنا ومن هناك.

ويوضح « لودج» ذلك من خلال كتابات « لونارد ميشيل» ، فإن قصصه تتكون من مجموعة Cluster ، أى من فقرات قصيرة (حكاية ـ تعليق ـ قصيدة ـ نكتة ـ اقتباس) ، وكل فقرة تستقل عن الأخرى.

إن واحدة من تلك المجموعة العنقودية عند ميشيل ، تأتى تحت عنوان « سوف أنقذهم لو استطعت» ، وتدور حول موضوع الموت والحياة ، وتتكون من عدة أقسام هى :

١ ـ ملاحظة مبدئية ، وهى عبارة عن كوميديا تسخر من حياة اليهود فى أمريكا .

٢ ـ مسائل مشكوك فيها ، وهى تدور حول قصة بورجز عن كاتب يهودى أعدمه الجستابو ، وقد منحه الإله وقتا كافيا ، بين إطلاق النار وموته ، لكى ينهى عمله الفنى.

٣ ـ الموضوع فى نقطة صغيرة ، وهو عبارة عن ذكريات جد الراوى.

٤ ـ ظروف عسكرية ، وهى عبارة عن لمحة من حياة ماركس كتبها أحد الملاك بروح معادية.

٥ ـ حياة عمل ، وهى قصة عم الراوى ، الذى هو المؤلف.

٦ ـ صخور لاتظللها الأشجار اقتباس من بايرون يدور حول سجين مدان.

٧ ـ أغنية من ثلاثة سطور من الغناء الشعبى الروسى.

٨ ـ النهود : تجربة مبكرة للعم فى أوروبا.

٩ ـ صياح الأطفال عن المسيح وهيلاديك وكافكا والعشاء الأخير.

١٠ ـ هيراقليدس ، هيجل ، جياكومتى ، نيتشه ، وروسورث ، ستيفين ، وكلها تدور حول مسائل فلسفية.

١١ ـ الغربة ، وهى تدور حول صلة مارزكس بالمسيحية.

١٢ ـ خطاب من لورد بيرون يذكر فيه أنه شاهد ثلاث جرائم انتهت بحكم الإعدام.

١٣ ـ المخلوق النوعى : مقالة نقدية عن الأدب.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

١٤ ـ قدر قليل من قصة لدستويفسكى عن رجل محكوم عليه بالإعدام، وقد أرجئ تنفيذ الحكم.

١٥ ـ الليلة التى أصبحت فيها ماركسيا، قطعة ساخرة بقلم مرتد عن مذهبه.

١٦ ـ الخاتمة.

حرصت على أن أنقل هذه المجموعة العنقودية كاملة، لأبين أن مصطلح « اللاسببية» يلتقى مع مناهج التأليف الأدبى عند العرب، فهى مناهج تقوم على فكرة التنوع، أو التى يسمونها أحيانا بالإمحاض، ينتقل خلالها القارئ من جد إلى هزل، ومن موعظة إلى بيت شعر، ومن سمين إلى غث. وقد صرح المؤلفون القدامى بهذا المنهج، وأكدوا عليه فى مقدمات كتبهم، كما شرحنا ذلك فى فصل الأدب من الكتاب الثانى، وبينوا الهدف من هذا المنهج، وحصروه فى دفع الملالة عن القارئ، ورد السأم، وهو ينتقل من زهرة إلى زهرة، ومن ياقوتة إلى ياقوتة إذا سمح لنا ابن عبد ربه بالتقاط هذه الحبة من حبات عقده الفريد. وهذا الهدف عند القدامى، يلتقون فيه مع « لودج»، وهو يتحدث عن القصة ذات المجموعات العنقودية. فقد رأى أن هذا الإبداع يعبر عن ميكانيكية الذهن البشرى، المتمثلة فى دفعات شعورية مختلفة وغير مترابطة.

ومن أجل هذا السبب، رأيت أن أعدل عن الترجمة الحرفية للمصطلح، والتى تعنى اللاسببية، وأن أوثر ترجمة أخرى، هى « التجاورية»، لأكون بذلك متوافقا مع مفهوم الوحدة التركيبية، كما شرحته من قبل، والذى يقوم على تقدم وحدات مستقلة ومتجاورة، كل وحدة تمثل بناء مستقلا، ولكنها جميعا تتحول إلى مايشبه العقد الفريد، أو عباب اليمانى. إنها وحدة تقوم على التجاور، وليست على السببية، وهى نابعة من مفهوم «الوسطية العربية»، التى تعنى كما قلت فى الكتاب الأول: «تجاور الأشياء مع تمايزها».

إن السببية Continuity تمت إلى الوحدة العضوية عند أرسطو، وتقوم على نظام عقلى صارم، يشبه المنطق أو يشبه الوسط الأرسطى، الذى يحتاج إلى قدرات رياضية، كما سبق أن شرحت. أما اللاسببية، فهى ثورة على هذا النظام العقلى، وثورة على سيطرة الوحدة العضوية، من خلال بديل ينتقل فيه الذهن من شىء إلى شىء، من غير استبداد العقل بمفهومه الأرسطى.

ولكن « التجاورية» عند لودج، تخضع لما سميته من قبل بالتشكيل الحضارى، والذى يعنى أن حضارة ما قد تقتبس شيئا من حضارة أخرى، ولكن الأخيرة إذا كانت قوية تتمتع برؤيتها الخاصة، فإنها تخضع الشىء المقتبس لرؤيتها الخاصة، وتحوله إلى خلية فى بنائها الكلى. والأمر كذلك بخصوص « التجاورية» عند لودج، والتى تقوم على منهج الوحدات

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المستقلة، فإن هذا المصطلح قد وقع فى النزعة العبثية، التى تضرب بوضوح فى جذور الحضارة العربية. ويمكن أن نتبين ذلك من خلال مصطلحين آخرين، يمثلان أيضا عند لودج خصائص مابعد الحداثة، وهما مصطلح « العشوائية» randsomnen ، ومصطلح «التجاوز» excess .

والعشوائية randsommen تعنى فكرة الانقطاعية متمثلة فى مجموعة الفقرات المستقلة. إنما تتم بطريقة عشوائية، مساوية تماما للذهن البشرى، الذى تتم فيه التغييرات بطريقة ميكانيكية بعيدا عن التنسيق والسببية. وكلما كان العمل الأدبى مكونا من مجموعة فقرات مستقلة. ومتجاورة بطريقة عشوائية، كان أقرب إلى طبيعة الذهن البشرى، فيحبس بالتجدد والنشاط. ومن هنا، يجد الكاتب «بوردو» فكرة القص واللصق. فيقص مجموعة من النصوص المختلفة. ومن بينها نصه الخاص به، ثم يلصقها بطريقة عشوائية. ويلجأ جونسون إلى طريقة مشابهة. فيصدر سنة ١٩٦٩ روايته «المنكوبون» فى صفحات سهلة التغيير "Loore leag" والقارئ مطالب بأن يغير ويعدل فى وضع الصفحات حتى ينتج نصه الخاص.

أما التجاوز "excess" ، فهو يعنى الخروج على الحدود، والانتقال من ميدان إلى آخر دون صلة، والذى يصل عند كاتب مثل ريتشارد بروتجان إلى نوع غريب من التشبيهات، ينفصل عن المجرى القصصى العام، ويحفر له مجرى خاصا، ولايعود أبدا إلى المجرى الأصلى، مثل : «كانت الشمس مثل قطعة نقود معدنية، ضخمة من فئة الخمسين سنتى، قد صب عليها شخص ماجاز الكيروسين، ثم أشعلها بثقاب، ووضعها فى يدى، وقال: هيا، احملها حتى أذهب إلى الخارج وأشترى الصحيفة. ولكنه لم يعد. وكانت الفصول تحتضن الشواهد الخشبية مثل طباخ وسنان يطقطق بيضا فى وعاء، مواجه لمحطة سكة حديد. وكان جسدى مثل طيور تجلس على سلك تليفون، يهتز بنداءات العالم، وتلمسه السحب فى رفق، وكانت عيناه مثل وتر من أوتار « الهارب» . وكان الضوء خلف الأشجار، يبدو كأنه يد لف إلى مخزن للبضائع. والجدول يبدو وكأنه أكشاك التليفونات، ممتدة فى صف واحد، بسقوف عالية، ترجع إلى العصر الفيكتورى، أبوابها مقفلة. وكانت الشوارع بيضاء وجافة، وكأن حادثة تصادم قد وقعت بين مقبرة وسيارة نقل محملة بزكائب الدقيق».

وإذا كانت الوحدة التركيبية قد تخلصت من الرابطة العقلية الصارمة، فإنها لم تقع فى العشوائية أو التجاوز ، لأنها التزمت برابطة من نوع جديد ومناسب، تهدف إلى مقاومة الملل والرتابة، وتنشيط القارئ عن طريق الانتقال به من موضوع إلى موضوع. وهى رابطة مرنة تجمع بين الشىء وغيره، كعباب اليمانى، أو كالعقد الفريد، أو كالحبل الذى يضم مجموعة من العصى، مختلفة الأحجام والأنواع والألوان.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هى ـ إذن ـ رابطة ليست عشوائية أو تتجاوز حدودها ، فإن لها نظاماً ولكنه مرن ، ويقوم على فكرة براعة الاستهلال ، وحسن التخلص ، وحسن المقطع ، وغير ذلك من مصطلحات ، شرحناها من قبل فى كتاب « الوسطية العربية » (٢/ ١٦٤) ، وتقترب فى عمومها من ميكانيكية الذهن البشرى ، التى تقوم على قفزات غير مترابطة منطقيا ، ولكن دون أن تقع فى الفوضى ، لأن الأدب فى غايته نظام حتى لما يبدو أنه فوضى .

والأمر كذلك بالنسبة لتوظيف « ألف ليلة وليلة » فى الآداب الأوروبية ، فقد رأينا أن هذه الليالى اتُّخذت رمزا للثورة على الأشكال التقليدية البالية ، وللتعبير عن الخيال الذى يخلص من صرامة الواقع ؛ ويكون هم الأديب ليس فى محاكاة الواقع ، ولكن فى إضفاء عالم سحرى على هذا الواقع ، يحقق الانبهار ، كما رأينا فى رواية الكاتب الأرجنتينى .

ولكن هذه الوظيفة المتمثلة فى ألف ليلة وليلة ، تخضع أيضا لفكرة « التشكيل الحضارى » ، وتتحول عند الكثيرين إلى نزعة العبثية ، فتفقد بذلك روحها الشرقى القائم على البهجة وعدم الإيغال فى الرؤى الفلسفية .

والأمثلة على ذلك كثيرة . يمكن فقط أن نشير إلى الرواية القصيرة ، التى كتبها « روبرت موسيه » تحت عنوان « جريجيا » Graigia [1] . فالمؤلف ولد سنة ١٨٨٠ ، وتوفى سنة ١٩٤٢ ، وقد كتب قصته هذه سنة ١٩٢٣ ، واستمدها من تجاربه ، وهو يعمل ضابطا فى الجبهة الإيطالية ، خلال الحرب العالمية الأولى .

كان جو الحرب خانقا . البشاعة والقبح فى كل مكان . ومن هنا أتت هذه القصة كمهرب من هذا الواقع الفظيع . إنها تأتى على لسان راوية ، يهرب بخياله إلى الريف ، ويعيش فى الطبيعة ، ويسرف فى تقديم لوحاتها : الأشجار ، والوديان ، الأغنام ، المنازل الريفية ، القش ، التبن . إنه يتحد بالطبيعة ، ويتغنى بها ، ويقنن الإنسان فى الطبعية حبيبته اسمها جريجيا ، والبقرة أيضا تسمى بهذا الاسم . إنها حياة الخلاص من هذا الواقع الكئيب .

ولكنه لايمضى حتى النهاية ، ولم يتحول الخيال إلى مجاوزة للواقع ، ولم يستطع ، أو لم يرد ، أن يبنى هذا العالم السحرى ، الموازى للواقع . فالنزعة العبثية تتدخل كرؤية يضفيها المؤلف على نهاية القصة . إن الجنس هنا فطرى ، ويمارس بسهولة . ويسحب حبيبته إلى المغارة ، ولكن الزوج يتبعها ، فيسد الباب عليها ، وحينئذ يتغير كل شىء ، وتقع القصة فى النزعة العبثية . فلم يعد يهتم بحبيبته ، ولم يعد الحب يعنيه فى شىء . حتى الرغبة فى الحياة ، قد افتقدها . وحين يلمح من بعيد شقا يأتى منه الضوء ، لم يقم من مكانه ، ولم يهش

(١) The Penguin Book of Modern Lurpoan Stort Stories, P.139.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

للحياة . إن الزوجة تتركه ، وتخرج من هذا الشق ، لأنها تحمل رغبة فى الحياة . أما هو ، فيفقد كل رغبة للخلاص . إنها دعوة للانتحار والانسحاب ، تأتى على لسان جندى ، يحارب على جبهة القتال . وهى دعوة تلخص مأزق الحضارة الأوروبية ، التى ابتعدت عن الفطرة والطبيعة ، ووقعت فى الحروب والسيطرة ، ولم يبق أمام الإنسان إلا أن يقعد فى مغارته ، ويرحب بالموت .

إن السندباد فى سفرته الرابعة[1] ، يمر بمثل هذا المأزق . فقد ألقى به القوم فى مغارة ، ودفنوه مع زوجه ، ولكنه كان يحمل داخله رغبة عارمة فى الحياة ، فكان يقتل الموتى ، ويستولى على الزاد ، حتى حانت له الفرصة فى النجاة ، فأبصر شقا صغيرا ينفذ منه الضوء ، فتحامل على نفسه ، حتى خرج من مغارته ، وظل يكافح ، والعناية الإلهية تسانده ، حتى عاد إلى أهله موفورا ومحملا بكل الخيرات .

- ١٤ -

كان لابدمن هذا الاستطراد ، لأصل إلى نقطة تتلخص فى أن الحضارة القوية ، إنما تصل إلى ذلك عن طريق الخصوصية ، وتستطيع بخصوصيتها أن تؤثر فى الآخرين ، وأن تعيد هضم التراث الإنسانى عن طريق ما أسميته بالتشكيل الحضارى .

ووضعية المقامات كحلقة داخل التراث الإنسانى ، تزيد هذه النقطة إيضاحا . فقد رأينا من قبل أن الصورة العامة لبطل الكدية ، كانت شائعة عند الفرس والروم ، وأظنها شائعة عند كل حضارة إنسانية . فمادام المجتمع يحوى الغنى والبخيل والشره والطماع والظالم ، فلابد أن يكون بين نماذجه ، ومن باب رد الفعل ، صورة للفقير المضطهد .

وقد أخذت المقامات ، وخاصة عند الحريرى ، هذا الشيوع ، ومنحته بصمة خاصة ، حولته إلى حلقة بارزة داخل التراث الإنسانى ، أو بمعنى آخر: أصبح له وجود وتميز، بعد أن كان شائعا ، بلا خصوصية ولا ملامح .

كل ما فى الكون من نماذج بشرية ، كانت فى أول الأمر شيئاشائعا ، يعتمد على الأحاسيس الإنسانية ، التى هى قاسم مشترك بين البشر جميعا . ثم يتهيأ لها شخص موهوب ، فيمنحها خصوصية عن طريق الشكل . وقد يكون لهذا الشخص من العبقرية مايجعله مهيَّأ ، للتعبير من خلال نموذجه عن تراث أمته ، فتشيع بصمته ، وتصبح ملكا للجميع ، وتتحول إلى قالب يفرض نفسه خلال تطبيقات عديدة ، وشخصيات كثيرة . وباختصار. إن الشكل ، كما تدل مادتهّ الصرفية ، يعنى التشكل ، أى تحول الشىء الشائع والهلامى ، إلى شكل له وجود وحضور، وذلك على يد الفنان ، سواء كان أديبا يشكل بالكلمات ، أو تشكيليا يصنع بالحجارة .

---

(١) ألف ليلة وليلة ٣/٥ : ١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد تابعنا من قبل مسيرة البطل المراوغ، وهو ينتقل من الأدبين الفارسى والتركى، إلى الأدب العربى. وكانت المتابعة بلا تفصيل، لأن هناك مؤلفات ورسائل كثيرة، تهتم، من منظور الأدب المقارن برحلة هذا البطل، خلال الآداب الشرقية، وخاصة الأدب الفارسى والأدب العربى.

إذا كنا من قبل قد أشرنا إلى ذلك، كدلالة على اللقاء بين الحضارات المختلفة فى العصور القديمة ـ فإننا، الآن، نكمل هذه الصورة، ونتابع رحلة البطل المراوغ مع الآداب الأوروبية.

المنافذ بين الحضارتين العربية والأوروبية كثيرة، لايمكن حصرها، وهى تتعدد بتعدد البشر، الذين يتنقلون من هنا وهناك، ويحتك بعضهم بالآخر. وكان لابد لها أن تتعدد، لأننا إزاء حضارتين متنافستين. فمنذ القديم، تسعى كل منهما لمعرفة الأخرى، وتحاول كل منهما أن تتغلب على الأخرى. والمرء مولع بتتبع منافسه، والتعرف على دخائله، أكثر مما هو مولع بالتعرف على صديقه. وما يصدق على المرء، يمكن من باب القياس أن يصدق على الحضارة. فما الحضارة فى النهاية، وبعيدا عن التجريدات، إلا مجموعة أفراد.

تتعدد هذه المنافذ، ولا يمكن حصرها. ولكن أقوى المنافذ، فيما نحن بصدده، هو ذلك اللقاء المباشر بين الحضارتين على أرض الأندلس، والذى كان السبب المباشر فى نقل صورة البطل المراوغ إلى الحضارة الأوروبية.

ويتحدث الشريشى، وهو يعدد مصادره وشيوخه، عن شهرة مقامات الحريرى، على أرض الأندلس، فيقول:

«وكان أول من أخذت عنه روايتها، وتلقيت منه درايتها، ببلدى، الشيخ الفقية المقرئ أبو بكر بن أزهر الحجرى، حدثنى بها عن صهره الفقيه المحدث الراوية أبى القاسم بن عبد ربه المعروف بابن جهور، عن منشئها أبى محمد الحريرى. وحدثنى بها أيضا ببلدى الشيخ الفقيه الراوية أبو بكر بن مالك الفهرى، عن ابن جهود المذكور، وعن الشيخ الفقيه أبى الحجاج الأُبَّدى القضاعى، كلاهما عن أبى محمد الحريرى. وحدثنى بها أيضا إجازة الشيخ الفقيه المحدث أبو محمد عبد الله بن محمد بن عبد الله الحجرى عن القضاعى. وحدثنى بها أيضا الكاتب الزاهد أبو الحسين بن جبير، عن الشيخ الجليل بركات بن إبراهيم ابن طاهر بن بركات القرشى، المعروف بالخشوعى عن الحريرى. وحدثنى بها أيضا الشيخ الفقيه، الأستاذ أبو ذر مصعب بن محمد بن مسعود الخشنى بسنده... وتلقيتها عن جماعة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أكثر فى العدد ممن ذكرت، لايفيدنى واحد منهم إفادة ضبطية أو لفظية، ولايفقدنى زيادة هزلية أو وعظية [1]!.

وقد تابع الدكتور محمد غنيمى هلال مسألة انتقال المقامات إلى الآداب الأوروبية فى كتابه «الأدب المقارن»، وتناولها فى أربعة مراحل:

١ ـ بعض الأدباء من كتاب العرب الإسبانيين، قد ألفوا مقامات على غرار مقامات الهمذانى والحريرى، فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى، مثل ابن القصير الفقيه، وأبى طاهر محمد بن يوسف السرقسطى.

٢ ـ بعض الكتاب من العرب الإسبان، قاموا بشرح مقامات الحريرى ومن أشهرهم عقيل بن عطيه المتوفى سنة ١٢١١هـ، وأبو العباس أمد الشريشى المتوفى سنة ١٢٢٢م.

٣ ـ ترجمت مقامات الحريرى فى بلاد الأندلس إلى اللغة العبرية، ترجمها سالمون بن زقبيل فى القرن الثانى عشر الميلادى، ثم ترجمها الحريرى سنة ١٢٠٥هـ.

٤ ـ أثرت المقامات فى القصص الأوروبى. ويستشهد الدكتور غنيمى على ذلك بثلاث روايات: الأولى فى الأدب الإسبانى، وقد ظهرت سنة ١٥٥٤، تحت عنوان «حياة لاساريو دى نورمس وحظوظه ومحنه»، وهى لمؤلف مجهول. والثانية فى الأدب الفرنسى، وقد ظهرت سنة ١٦٢٢م تحت عنوان «تاريخ فرانسيون الحقيقى الهازل»، لمؤلفها شارل شورل. أما الثالثة، فهى أيضا فى الأدب الفرنسى، وقد ظهرت سنة ١٦١٦م، تحت عنوان «موت الحب» لجونييه.

وتهمنا المرحلة الرابعة، ونحن بصدد متابعة مسيرة البطل المراوغ نحو الآداب الأوروبية. حقا، إن الدكتور غنيمى يشير إلى أن هذه المسألة، لم تحقق فى ميدان الأدب المقارن، بمعنى أنه لم توجد من الأدلة المادية، مايبرهن على تأثر هؤلاء الأدباء ببطل المقامات. ولكن شهرة المقامات فى الديار الأندلسية وترجمتها.. أثمرتا المحتوى الذى تدور حوله هذه الروايات؛ فهى عن بطل متسول، يتحرك داخل المجتمع، وينقده، ويحصل على مايريد عن طريق حيله وخداعه.. ثم اعتماد هذه الروايات على الراوى.. إن كل هذا يؤكد تأثير المقامات كجنس أدبى فى الأدب الأوروبى. بل إنها، فيما يرى الدكتور غنيمى، قد ساهمت فى نشأة جنس أدبى فى أوروبا، يسمى بقصص «الشطار» Picarisca، وهى قصص تعتبر رد فعل لقصص الرعاة. وقد ساهمت فى بلورة الاتجاه الواقعى فى الآداب الأوروبية، الذى يعتبره النقاد السبب الرئيس فى نشأة القصة بمعناها الفنى الحديث.

---

(١) شرح المقامات: ١/٦.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن هذه النتيجة ، التى تتلخص فى دور المقامات فى ازدهار الفن القصصى فى أوروبا ، تستحق هذا الجهد الكبير الذى بذله الدكتور غنيمى ، ولكنه وقف عند المراحل التاريخية الأولى فقط ، ولم يتجاوز ـ على أحسن الفروض ـ أوائل القرن السابع عشر ، حين ظهرت رواية « موت الحب» لجوتييه .

وله العذر فى ذلك ، فإن متابعة مسيرة البطل المراوغ فى الآداب الأوروبية ، تحتاج إلى رسالة جامعية مستقلة . فقد أصبح هذا البطل نموذجا شائعا فى الحضارة الأوروبية ، بعد أن دمغته ببصمتها الخاصة ، عن طريق ما أسميته بالتشكيل الحضارى .

وهى بصمة تنبع من ظروف الحضارة الأوروبية ، وتعكس أزمتها السائدة ، والمتمثلة فى فكرة « العبثية» absurd .

يطلق كثير من الباحثين على الحضارة الأوروبية لقب الحضارة الفاوستيه ، نسبة إلى الدكتور فاوست بطل رواية جيته ، الذى استشعر العبثية ، بعد أن قطع مرحلة كبيرة مع العلم . لقد أحس بفراغ ، ولم يستطع أن يحقق ذاته ، فباع نفسه للشيطان «مفيستوفوليس» .

ولم يطلق الباحثون هذا اللقب اعتباطا ، بل لأنهم وجدوا أن أزمة فاوست ليست هى أزمة فرد ، بقدر ما هى أزمة حضارة ، وأن جيته استطاع أن يرتفع ببطله من حالة الفردية إلى حالة النموذج العام .

استعارت الحضارة الأوروبية ، الكثير من النماذج الشائعة فى الحضارات الإنسانية ، ومنحتها ـ عن طريق التشكيل الحضارى ـ خصوصية جعلتها تستطيع أن تدعى ملكيتها ، وربما تستطيع أيضا أن تعمى على دور الحضارات السابقة .

ومن هنا ، نجد البطل المراوغ فى الأدب العربى ، الذى كان يصدر عن تلقائية ، ويتحرك فى ظل من المسامحة والمصالحة ، وخلال جو فكه يصل إلى حد البهجة ـ نجد هذا البطل قد تحول ، فى ظل الحضارة الأوروبية ، وعن طريق التشكيل الحضارى ، إلى البطل الغريب ، أو اللامنتمى ، أو العبثى ، أو العدمى ، وغير ذلك من مسميات تتناثر فى النقد الأوروبى ، ويمكن أن يضمها مصطلح عام ، وهو اللا بطل " anti hero" .

وتعبير « اللابطل» ، يتناثر فى النقد الأوربى . وهم يستخدمون هذه الأداة "anti" ، ليشيروا بها إلى حالة مضادة لحالة البطل الكلاسيكى . فإذا كان البطل الكلاسيكى يمارس دوره بنبل وفروسية ، فإن البطل الجديد ، أو إن أردنا الدقة « اللابطل» ، يمارس دورا على عكس ذلك تماما ، وعن طريق الخسة والنذالة ، أو إنه لايمارس دورا على الإطلاق ، كما يريد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أصحاب « العدمية»، ممن يجردون البطل من كل هدف.

ولن نستطيع أن نتابع صورة « اللابطل»، الذى يمثل طبعة أوروبية للبطل المراوغ فى الأصل العربى، لأن هذا البطل أصبح ظاهرة عامة فى الآداب الأوروبية، وخصوصا بعد الحرب العالمية، وينسجم مع الظواهر الأخرى فى الفن والموسيقى والرسم والسينما والمسرح، وغير ذلك من ظواهر تشير فى مجموعها إلى الخروج عن المألوف.

وقد حاولت، فى كتابين سابقين، أن أقترب من هذا الموضوع الشائك قدر المستطاع. ففى كتاب « الأدب وتجربة العبث» (سنة ١٩٧٣م)، استعرضت ـ من خلال نماذج مترجمة ـ هذا الموقف العبثى عند كافكا وساروت وسفيفو ومارسيل بروست، وغيرهم ممن يمثلون نماذج مختلفة تغطى القارة الأوروبية.

وفى كتاب « لقطات» (سنة ١٩٨٥م)، تحدثت من خلال مدرسة الرواية الجديدة ـ عما انتهى إليه الموقف العبثى فى أوروبا من ميكانيكية صارمة، ومن جمود مطلق، ومن طرح للمشاعر. إنهم يعيبون على العبثية السابقة، لأنها تبكى على شىء قد فقدته، أما الحقيقة، عن هذه المدرسة، فهى أنه لايوجد شىء ولامعنى حتى نبكى عليه، وترى التخلص من أمثال هذه الرومانسية، والتسلح بجمود تام.

أما الآن، فإننا نريد أن نستكمل مسيرة الدكتور غنيمى فى متابعة البحث عن تأثير البطل المراوغ فى الآداب الأوروبية، ومن خلال موضوع محدد، هو تأثير المقامات فى رواية «أمريكا» لكافكا، من خلال فكرة التشكيل الحضارى.

يتابع محقق مقامات الحريرى فى مقدمته، ترجماتها إلى اللغات الأوروبية الحية. فقد قام المستشرق الهولندى فانتوردى بارادى بنقل منتخبات من سبع عشرة مقامة إلى اللاتينية ونشرها بين سنتى ١٧٨٦ و١٧٩٥. وقام دى ساسى « بجمع مخطوطات المقامات وشروحها، وعمل منها شرحا عربيا، نشره فى باريس سنة ١٨٢٢. أما المستشرق الألمانى « رُكَرت»، فقد ترجم هذه المقامات سجعا إلى اللغة الألمانية. وقام المستشرق « تشنرى» بترجمتها إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٨٦٧، وتبعه « استجاس» فترجمها أيضا إلى الإنجليزية سنة ١٨٩٨م.

وماذكره الدكتور غنيمى هلال من أن تأثير المقامات فى رواية « حياة لاساريو دى ترمس» لما يدخل بعد مجال دراسات الأدب المقارن، يمكن أن نذكره هنا، ونحن بصدد الحديث عن العلاقة بين المقامات ورواية « أمريكا». فليست هناك أدلة مادية تشير إلى معرفة كافكا بالمقامات، برغم ترجمتها إلى اللغة الألمانية، ولم يثبت أنه تحدث عنها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن كافكا (ت سنة ١٩٢٤م)، يميل فى رواياته إلى جو من العبث والإحباط. ونغمة الموت، تتردد عنده حتى فى ثنايا الجملة الواحدة. إن قصته « فى مستعمرة العقاب»، والتى ترجمتها سنة ١٩٧٣م، يمكن أن تصلح مثلا على ذلك، وقد قلت عن عالمها بأنه « عالم كله تشوهات وقبح، فلا جمال ولانظام ولامنطق. عالم يذكر بلوحة مارك شاجال عن الحرب. فالأشياء متناثرة عفويا، وهناك خط أحمر قان يفرض نفسه» [1]، فكافكا، قد كتب رواياته فى فترة ما بين الحربين، وهى فترة تتميز بالأدب الأسود، وبالنزعة العبثية. وقد استطاع كافكا أن يمتص تلك الفترة التاريخية، وأن يعكس معالمها فى شعره.

وهو، إذ كان فى فلسفته متمردا على الأوضاع الراهنة، وداعيا إلى رفضها خلال هذه النزعة العبثية، فإن تمرده هذا لم يصل إلى حد التغيير فى الشكل الفنى، فقد ظلت رواياته محافظة على هذا الشكل التقليدى، الذى كان مسيطرا على الرواية الواقعية فى تلك الفترة. وقد قلت عن ذلك فى المرجع السابق:

« وقد عبر كافكا عن غربته بهذا الشكل التقليدى، الذى يعتمد على التسلسل الزمنى، وعلى الحادثة، وعلى بناء الشخصيات من أسماء ومهن وأوضاع اجتماعية محددة. ولايزال الإنسان عنده يحتل الدور الرئيس فى أحداث الرواية، وكل ماحوله توابع له، إما موضحة، أو معادية، أو مستخدمة».

ولكن رواية أمريكا Amerika، التى ظهرت بعد وفاته، تمثل خطا مختلفا فى مسيرته الفنية والفلسفية. فهى ذات طابع هزلى وشخصياتها كاريكاتورية، وتمس العبث بطريقة خفيفة، غير سوداوية، وخلال مغامرات تتسم بالبهجة والإثارة والمتعة. وشكلها الفنى، يبتعد عن الشكل التقليدى. فالفصول فيها، لاتتوالى بطريقة تسلسلية، تقوم على الضرورة أو الاحتمال، ولكنها ذات استقلالية، وكل فصل يشبه المقامة فى كونه قائما بذاته، ولكن جميع الفصول تدور حول مغامرات لبطل رئيس، تتوالى فى قاع المجتمع، وكأنه البطل المراوغ، أو البطل المتسول، أو اللا بطل إن أردنا وصفا معاصرا.

وحين ظهرت هذه الرواية مترجمة إلى العربية سنة ١٩٧٠، تحدثت إلى أصدقائى المقربين عن الطابع الشرقى فيها، وعن اقترابها من تكنيك « المقامات» فسخروا منى، لأنهم لم يعتادوا حديثا عن تأثير الأدب العربى فى الآداب الأوروبية. هم لم يقرءوا المقامات، ولم يتابعوا دراسات علماء الأدب المقارن فى الغرب، التى رصدت ظاهرة تأثير المقامات فى أدب الشطار. كان الاقتناع قد بلغ بهم حدا يصل إلى أن كل مايمت إلى حضارتهم، إنما هو من

---

(١) الأدب وتجربة العبث ص : ٦٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

باب التابع، الذى يأخذ ولا يستطيع أن يعطى. ومن غير المألوف فى طبيعة الأشياء، أن يتطلع التابع إلى منزلة السادة الكرام؛ «فلكل مقام معلوم». حينئذ، كتمت كل هذا داخلى، حتى جاءت الفرصة بعد ربع قرن من الزمان، لكى أفضى به على صفحات الورق.

قد لاتكون هناك أدلة مادية، عن اتصال كافكا بالمقامات رأسا، ولكن هناك ماهو أقوى من تلك الأدلة، مما يمكن أن نلخصه فى أمرين:

الأمر الأول، يتمثل فى ذلك الجو الشرقى، الذي ساد بيئة الأوروبيين عامة، والألمان بصفة خاصة، فى القرن التاسع عشر. وقد أدّى الرومانتيكيون دورا كبير فى إشاعة مثل هذا الجو، والقيام برحلات فى بلاد الشرق، وتصوير هذه الرحلات فى صورة حالمة وغريبة، وتعتبر منقذا مما كانت أوروبا تعانى منه، من سيطرة الروح المادية، والنزعة العلمية.

وقد ساهم جوته (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢م)، بكتاباته فى إشاعة مثل هذا الجو، وأصدر ديوانه الشرقى يتغنى فيه بأهل الشرق، ويشير إلى البهجة الحقيقية، التى يحتويها القرآن الكريم بين دفتيه.

وربما كان أهم من كل ذلك، ما أثاره كبار الرسامين فى حب للشرق. فقد رحل الكثير منهم إلى بلاد الشرق، وصوروا فى لوحاتهم عاداتهم وتقاليدهم، بطريقة مثيرة، تعبر عن طموح الأوربيين إلى الخيال، وسط عالم خانق. قد لاتكون رسومهم قريبة من الواقع، ولكنها صادقة فى التعبير عن حاجتهم إلى عالم مثير.

ونشير هنا، بنوع خاص، إلى «بول كلى» (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠م)، وهو معاصر لكافكا، وألمانى مثله أيضا، فلم يكن يعرف اللغة العربية، ولكنه رآها منقوشة، خلال رحلاته إلى مصر وتونس والمغرب، ثم قلدها فى لوحات بهيجة، تحمل طابع الشرق وتلقائيته. وقد قلت عنه فى الكتاب الثانى من «الوسطية العربية» مانصه:

«إن الناظر إلى خطوطه يحس أنها تتحرك وترقص. ففى لوحتيه «أغنية إلى القمر» و«تأرجح المراكب الخفيف»، تثب الخطوط وترقص حول أشعة القمر، وتتأرجح المراكب وكأن البحر يداعبها فى مرح. لقد عكس روح الطفولة كما يقال، واستجاب لتلقائية الغريزة، فبدت خطوطه كأنها مدفوعة بهوى داخلى».

أما الأمر الثانى، فهو يتمثل فى أدب الشطار، الذى شاع فى أوروبا بتأثير المقامات، وأصبح جزءا من بنيتها الفنية، وشكلا من أشكالها الأدبية. وحين أراد كافكا أن يتخذ موقفا ناقدا وساخرا من أمريكا، فعل كما يفعل هذا البطل المراوغ فى قصص الشطار، وقام

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بمغامراتـه داخل المجتمع الأمريكى، فجاءت روايتـه تقليدا ساخرا، ومعارضـة هزلية لهذا النوع من الأدب.

ولكن عبقـرية كافكا تتبـدى فى أنه تنبه لجوهـر هذا الشكل. وأدرك خصائصـه فى نبعه الأصلى، فحرك روايته لتجسيد هـذه الخصائص. وهنا عبقرية الفنان الحقيقـى. هو يعمل خلال أشكال ارتضتها الإنسانية والأمة، ولكنه يعطى لعمله خصوصية، تجعله مميزا داخل الشكل. حقـا، يوجد شكـل كلاسيكى أو واقعى أو عبثـى، ولكن داخل هـذا الشكل، تـوجـد نماذج متعددة بتعـدد الفنـانين الحقيقيين، الـذيـن تصبح أعمالهم داخـل الشكـل الواحد، شيئا مميزا ووجودا خاصا.

لم يقف كافكا عند الشكل الخارجى لقصـص الشطار، التى تقوم على راو يطوف داخل المجتمع، ويرصد عيوبه، ولكنه تنبه إلى جوهر هذا الشكل فى نبعه الأصلى.

ذكرنـا من قبل أن المقـامات، بجانـب شكلها الخارجى، تحمـل خصائص جوهـرية، مثل.

١ ـ روح السفر.

٢ ـ جاذبية البطل.

٣ ـ روح « اللعبة» التى تسيطر على الأحداث.

تبدأ روايـة أمريكـا، وبطلها كـارل روسمان على سفر. فهـو فى ميناء نيـويورك، وآلاف الأقدام تتحرك وتتزاحم. وهو يرى نفسه مدفوعا مع الناس، يجرفه التيار العام.

وتنتهى والبطـل على ظهر قطار، يحملـه إلى رحلة مجهولة، داخـل طبيعة شاقـة، وكتل ضخمة من الحجارة السوداء.

وإيقاع السفر يخيم على هـذه الرواية. فالكل فى حركـة سريعة، لايهدءون ولايستقرون. والبطل، منذ أن وطئت قـدماه أرض نيويورك، وهو فى حركة محمومـة، ينتقل من عمل إلى عمل، ومـن صديق إلى صـديق، ومـن امرأة إلى امرأة، وكـل شىء يبدو كـأنه يـدار بزر، ويتحرك بـزر. يظهر الخال يعقوب فجـأة، ويختفى فجأة. والعطشجـى يظهر بلا تـوقع، ويدخل فى مشاجرات بلا توقع.

وهنا ندرك ذلك الوصف المسهب للمشـاجرات، والملاكمات، والمصارعات. إن كافكا يريد، بذلـك، أن يجسد هذا الجو الذى يقوم على الحركة والمطـاردة. إنه فى فصل « المأوى» يصف فى إسهـاب المطاردة بين البطـل والشرطى، وهو وصـف غير واقعى. فـالمؤلف يبرز خطوطه، ويحولها إلى شىء «كـاريكاتورى» حاد، كأننا إزاء مشهد لفيلـم مثير وساخر من

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأفلام الأمريكية، التى تثير الحركة والضجيج. إنه يصف كارل وهو يجرى أمام الشرطى، فيقول: « وكانت ميزة كارل الوحيدة، التى كان يتفوق بها على الشرطى، هى خفة ملابسه، فكان يطير، أو بالأحرى يختفى فى منحدر الشارع، الذى كان يهبط أكثر فأكثر، لكنه فى اضطرابه لقلة نومه فى الليلة الماضية، كان يقفز أحيانا قفزات متعثرة، عالية جدا فى الهواء». إن هذا الوصف يحيل البطل إلى شىء مطاطى متحرك، منتزع من جو المطاردة الذى يخيم على الرواية من أولها إلى آخرها.

الكل يندمج فى اللعبة، ويسير مع التيار العام، ولكن البطل « كارل روسمان» يبدو مميزا بين الجميع. إنه أحيانا يقف ليتساءل. حقا، إنه تساؤل خفيف وقصير، سرعان مايضيع فى الضجيج، ولكنه على أى حال يجعل من شخصية كارل شخصية لافتة، تتمتع بقدر كبير من الجاذبية، تجعل غيره يتخذ منها موقفا. قد يكون موقف الإعجاب، كما حدث من مديرة الفندق التى وقفت بجانبه، وبحثت له عن عمل. وقد يكون موقف الكراهية، كما حدث من برونيلدا التى تقول عنه: إنه ينظر إلى نظرات وقحة.

وكل هذا يتم بروح اللعبة، فكأننا فى مهرجان، يقف فيه العم سام بقبعته الطويلة، ويلبس ملابس شارل شابلن، ويحرك عصاه، فيتحرك الجميع فى خفة، وكأنهم يؤدون استعراضا، يستغرق فيه الجميع. إن الفصل الأخير « مسرح أوكلاهوما الطبيعى» هو تلخيص للروح الهزلية فى الرواية. فليس المراد هو المسرح الحقيقى، بقدر ماهو رمز إلى أمريكا كلها. تقول عنه فانى: « إنه أضخم مسرح فى العالم»، وتقول عنه فى مرة ثانية: «إن هذا المسرح لا حدود له» ويصف المؤلف مقصورة الرئيس، وما فيها من ذهب ونياشين وفخامة، فكأنه يصف البيت الأبيض.

إن الجميع فى هذا المسرح يقوم بتمثيلية، ويؤدى دوره المطلوب، وحسب إرادة المخرج. حتى الخير والشر تمثيل. تقوم إحدى الفتيات بدور الملاك، وتقوم الأخرى بدور الشيطان، وحين يتطاير ريشه فى الهواء من أجنحة الملاك، فإن الأطفال يختطفونها ويلقون بها فى الهواء، لا شىء يحمل محمل الخير، والإعلانات والمهرجانات والزفة تملأ هذا المسرح، والاستعراض يتم بمبالغة شديدة.

إن كافكا يعى تماما جوهر هذا الشكل فى نبعه الأصلى، فيحاول أن يجسد خصائصه الجوهرية، وهو لايكتفى بذلك، بل تتناثر خلال الرواية مواقف تذكر بهذا الشكل فى مسيرته التاريخية الأولى، ويمكن أن نشيرّ هنا إلى بعضها، بسرعة وبلا تفصيل:

الفكاهة فى هذه الرواية فطرية، وتعتمد على أشياء ساذجة، منتزعة من طبيعة هذا الشكل فى منابعه الأولى، فبرونيلدا تلقى الماء الساخن على زوجها، وتحطم هداياه وتتبرز

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فوقها ، والرفاق يقرصون ساق « جياكومو» ، فيرفعها فى الهواء ويرفس برجله .

والمشاجرات تتوالى فى الرواية ، وهى من النوع الهزلى الذى يصل إلى حد الملاكمة بين الرفاق .

وصورة المرأة تبدو مقدسة . كلارا ما إن ترى كارل حتى تطرحه أرضا ، وكأنها نمر مفترس . وبرونيلدا تسيطر على الرجال.حولها ، وغير ذلك مما يذكر بقصة فاطمة العرة مع معروف الإسكافى ، وبصورة المرأة فى السير الشعبية .

والمباشرة التى تعتمد على الوصف ، تتوالى فى تلك الرواية ، لأنها تقوم على فكرة البطل ، الذى يروى المؤلف مغامراته ، كما كان يفعل الراوية فى القديم . (انظر بنوع خاص فصل «الطريق إلى رمسيس») .

وتتداخل بعض الحكايات فى الهيكل العام ، وعلى طريقة الاستطراد ، فتقطع فى تسلسل الأحداث . فقصة تبريز وموت أمها فى الشارع ، تأتى عن طريق الاستطراد ، وقصة « رينيل» مع سيدة الفندق تضخم فى الخط العام ، وعن طريق الاستطراد أيضا .

حتى العنوان أيضا ، يثير الانتباه . فعنوان « أمريكا» هو إشارة إلى اسم مكان . وقد رأينا من قبل أن المقامات تؤثر عناوين تعتمد على الأمكنة ، مثل المقامة الحلوانية ، والبصرية ، والدمياطية .

وقد ذكر « ماكس برود» ، فى تعقيبه فى نهاية الرواية ، أن كافكا كان يطلق على روايته عنوان « العطشجى» ، وهو عنوان الفصل الأول الذى نشره مستقلا سنة ١٩١٣م .

إن عنوان العطشجى عنوان دال أكثر من غيره ، وهو مناسب لوظيفة العنوان فى مفهوم الوحدة التركيبية .

إن العنوان فى ظل تلك الوحدة التركيبية ، لايشير إلى بؤرة ارتكاز ، لأن العمل الأدبى لايدور حول نقطة رئيسة ، تمثل قطب الرحى كما هو الحال مع الأعمال الأدبية ، التى قامت على مفهوم الوحدة العضوية . إن العمل الأدبى ، فى ظل الوحدة التركيبية ، يتكون من عدة أقسام ، أو مقامات ، أو سفرات ، أو فقرات ، وكل وحدة كيان قائم بنفسه ومسُتقل . ومن هنا ، فإن العنوان قد يشير إلى شىء داخل هذا العمل ، وليس بالضرورة أن يكشف نقطة رئيسة محورية ، فليس حتما أن توجد مثل هذه النقطة . وقد رأينا فى فصل الأدب من الكتاب الثانى ، أن القرآن الكريم كان يتخذ عنوان سورة من موضوع واحد داخل السورة ، دون أن يكون هذا العنوان شاملا لجميع دلالات السورة . فسورة البقرة سميت بذلك ، إشارة إلى قصة بنى إسرائيل مع بقرة موسى عليه السلام . وسورة المائدة سميت بذلك إشارة إلى مائدة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عيسى عليه السلام . بل إن بعض السور تتخذ اسمها من كلمة أو حرف وردتا فى السورة، مثل سور « فصلت» و«ق» و«الفلق» و«الناس» .

ومن هنا ، قلنا إن عنوان « العطشجى» ، الذى كان يؤثره كافكا، إنما هو عنوان دال ، لأنه نابع من التركيبية الفنية للرواية . فهى تتكون من فصول مستقلة ، وبعض شخصياتها تظهر لتختفى دون أن يرتبط مصيرها بعد ذلك بسير الأحداث . ففى فصل « الفندق الغربى» ، تظهر المديرة ، ثم تختفى بعد ذلك . وفى فصل « منزل ريفى» ، تظهر كلارا ثم تختفى . وفى فصل الخال يعقوب ، يظهر الخال ، ثم يختفى بعد ذلك .

إن هذه التركيبة الفنية ، التى هى أقرب إلى تركيبة المقامات ، تجعل من عنوان «العطشجى» عنوانا مناسبا . وهو ، فى الوقت نفسه ، عنوان دال على مفهوم الوحدة التركيبية . فالعطشجى هو عنوان الفصل الأول ، وهو فصل مستقل ، وقد اختفت شخصية العطشجى بعد ذلك ، وابتلعتها الأرض ولم يعد لها تأثير فى سير الأحداث . إن هذا العنوان إنما يناسب الوحدة المستقلة بجانب الوحدات الأخرى ، التى تشكل العمل الأدبى فى ظل مفهوم الوحدة التركيبية . وهى وحدات متساوية فى الأهمية ، وليس من الحتم أن تدور حول نقطة أساسية ، تمثل محور ارتكاز أو قطب الرحى كما يقولون .

ومن هنا ، نصل إلى الحديث عن الشكل الفنى فى هذه الرواية . إنه شكل لاينمو بطريقة تاريخية تطورية ، كما هو الحال فى الرواية التقليدية ، وكما هو الشأن مع روايات كافكا الأخرى ، مثل القضية والقلعة . إن الشكل فى رواية أمريكا ، أو فى رواية العطشجى ، ينمو بطريقة تراكمية .

تبدأ هذه الرواية وكارل على سفر، وتنتهى وهو على سفر أيضا .

فالرواية إذن لاتتقدم نحو الأمام ، ولاتنهج نهج الخط التطورى المتصاعد ، كما هو الحال فى فن الرواية التقليدى ، فى ظل مصطلحات ، مثل البداية والذروة والنهاية .

وكل الفرق بين البداية والنهاية فى هذه الرواية ، أن البطل « كارل روسمان» ، كان فى البداية قد رحل من أوروبا ، لكى يبدأ حياة جديدة فى الدنيا الجديدة ، يكفر بها عن خطيئة ارتكبها مع خادمته . وكان يحمل صندوقا يحتوى على صورة والدته . أما فى النهاية ، فقد اتخذ اسما مستعارا هو الزنجى ، وضاع منه الصندوق ، وفقد صورة والدته للأبد ، وانضم إلى المسرح الكبير، وحمله القطار فى رحلة مجهولة وسط طبيعة جبلية قاسية .

فكأن الرواية ، إذن ، تتطور إلى الوراء . وتلك هى وجهة النظر ، التى يحملها المؤلف نحو أمريكا . ويعبر عنها خلال شكل ، هو جزء من التجربة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وبين البداية والنهاية، تتناثر فصول الرواية، لايتوالى كل فصل بعد الآخر عن طريق السببية، بل إن كل فصل يبدو مغامرة جديدة مستقلة عن الأخرى. فصل العطشجى ينتهى دوره، وفصل الخال يعقوب كذلك، ولايجمع بين الفصول سوى شخصية بطلها، الذى يظل الشيء الثابت حتى النهاية.

فنحن، إذن، إزاء شيء يتشابه مع الشكل العربى، الذى يعتمد على الزمن التراكمى، من خلال وحدات يتراكم بعضها فوق بعض، دون أن يدفع أحدها الآخر. والحركة، خلال هذا الشكل، تتم بطريقة جماعية وعنقودية.

ولكن خصوصية كافكا، لاتقف عند المعالم الجوهرية لهذا القالب. بل إنه يضيف إليه رؤية خاصة، تجعل عمله مثلا فريدًا بين آلاف الأمثلة التى يحتملها هذا القالب. ورؤيته الخاصة يمكن أن نختصرها فى أمرين:

١ ـ جوهر المكان.

٢ ـ النزعة العبثية.

كان المكان فى المقامات القديمة مجرد اسم المكان، يشير فى أحسن وظائفه إلى عنصر الحركة. فالبطل حين ينتقل من دمياط إلى البصرة إلى أذربيجان، ومن الشرق إلى الغرب، فإن هذا يشير إلى عنصر الحركة، الذى يجعل من السروجى مثلا، شيئا خارقا، يبدو فجأة وفى أمكنة متباعدة، قد تكون فى البحر، أو فى الجزيرة، أو فى الصحراء، أو فى القصور.

ولكن كافكا، برؤيته العصرية، يجسد جوهر المكان. إن روايته جاءت عن أمريكا، وهو يهدف إلى تجسيد هذا العالم الجديد، الذى يشغل الأذهان، ويتطلع إليه آلاف المهاجرين. وتتوالى الرحلات نحوه وبلا توقف. ومن هنا، وقع اختياره على هذا الشكل، الذى يدور حول رحلة البطل، يتحدث فيها عن مشاهداته، أو يروى غيره عنه تلك المشاهدات. إن التجربة هى التى خلقت شكلها، وجعلت كافكا يبتعد عن المفهوم التقليدى للرواية، ويختار هذا الشكل لكى يفيد من ثقله التاريخى من ناحية، ولكى يضيف إلى هذا الثقل رؤيته الخاصة من الناحية الأخرى.

كافكا لم يكتف بمنهج واقعى، يقدم صورة لأمريكا فى مظاهرها الخارجية، أو يصف شخصياته من خلال ملامحها المادية أو النفسية، ولكنه تجاوز كل ذلك ليجسد لنا روح المكان. وتحولت أمريكا عنده إلى صورة هزلية، أقرب إلى عالم الإعلانات، والمهرجانات، والملاكمات، والمشاجرات، وروح الإثارة، إن ماذكره ماركيوز فى كتابه: « الإنسان ذو البعد الواحد»، سبق لهذه الرواية أن جسّدته فى رؤية فنية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فالإنسان يندمج فى تلك اللعبة فى ميكانيكية تـامة تفتقد المعنى . وماذكره روبنسون عن عمال المصاعد بـأنهم مثل آلات مطاطة تقفـز بلا معنى (ص ٢١٨) ، يكاد ينطبـق على كل الشخصيات . إنهم لايفكرون ، بل يتصرفون خلال فكرة رد الفعل . فمنذ الفصل الأول عن العطشجى . ومنـذ أن وطئت قدما كـارل ميناء نيويـورك ، يبدأ الطوفان ليجـرف الجميع فى تياره . فالعطشجى ، يدفع كارل إلى القمرة فى حركة خاطفة ، وكارل يجد نفسه داخل القمرة مع العطشجـى . دون أن يقف لحظـة ليفكر فيما عسـاه يفعل ، والعطشجـى يشكو لـه أنه لايحتمل نظرات الناس الذين يعبرون ممر الباخرة . وحين يجيبه كارل بأن الممر خال « الآن » ، يجيبه ، « نعم ، هو يخلـو ، نعم الآن » إن الجميع يعيشون فى ميكانيكية تـامة ، ويعيشون فى «الآن» ومحرومون من التفكير فى « الغد» . وحين يفكر كارل مرة بأنه « غدا» سوف يخبر خاله بمارآه فى المنزل الريفى ، فإن الغد يأتى ليعاقبه على هذا التفكير. ففى منتصف الليل ، يبلغه « جريـن» بقرار خالـه بأن يغـادره للأبد . وفى ظـل هذا الجو ، لا تكون هنـاك فرصـة لنمو العواطف . ففى الفصل الأول تبدأ عاطفـة صداقة بين كارل والعطشجى ، ولكنهما يفترقان للأبد ولايلتقيان . وفى الفصـل الأخير يبدأ حديث مودة بين كارل والفتاة فـانيا . وحين يأتى ليخبرها بـأنه قد قبل ليعمـل مثلها ممثلا فى المسرح ، يجدها قـد سافرت مع مجمـوعة ، ويجد نفسه مطالبا بأن يسافر مع مجموعة أخرى .

إن هذا الشكل ، كما رأينا فى منبعه الأصلى ، يقـف عند سطح الأشياء دون أن يتعمقها . وقد سحـب هذا المفهـوم ظلالـه على رواية كافكـا ، فجاءت شخصيـاته صـورة للحياة فى أمريكـا . شخصيات تعيش على السطـح ، وبلا أعماق . لاغد ، ولاتفكير ، ولا عـواطف . الكل ينـدمج فى اللعبة ، ويعيـش فى جو المهرجـانات والانتخـابات والإعلانـات ، وكأنهم أوراق « كارتونية» تخلو من الأعماق ، وتعيش فى بعد واحد على حد تعبير ماركيوز.

أما النزعة العبثية (الفاوستية) ، فهى تبدو خلال هذا الجو العبثى . فقد ألقى بالبطل فى عالم لا يـرحم . الخال يتخلى عنـه فجأة ، والبـواب يبادلـه الكراهيـة ، وفتاة المنـزل الريفـى تصرعه ، وعمال المصعد يتلا كمون ، وتسيل الدماء على ملابس كارل . وتلقى به الصدفة إلى صديقين شريـرين ، لايستطيع أن يتخلى عنهما ، وكـأنهما قدره الذى لا يـرحم . وحين يخبره أحد الصديقين بأنه لايستطيع الإفلات منهما ، فـإن هذه الحملة تمثل قدره الأعمى . وتنتهى الروايـة وقد فقد الصندوق بما فيـه ، وحمله القطار وسط طبيعـة عنيفة ، يقول عنا كـافكا فى الأسطر الأخيرة التى ينهى بها روايته :

« وقد كـانت تلك الأمواج قـريبة غاية القـرب منهما ، حتى إن الرذاذ البارد ، الـذى كان يتناثر منها ، كان يصفع وجهيهما» .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويأتى الجو « الكافكاوى»، فيجسد فى هذه النزعة العبثية. وقد شرحت من قبل هذا الجو فى كتاب « الأدب وتجربة العبث»، وهو يقوم على تصور هذا العالم فى صورة خانقة، محبطة، غير مفهومة، تثير الرعب، وكأننا فى كوابيس، وهذا الجو قد ألقى بظلاله على رواية أمريكا.

إن قول ديلامارش لكارل: « إن الناس لو عاملوك كأنك كلب، فإنك حتما ستتحول إلى صورة كلب»، يذكر بقصة التحول عند كافكا، والتى افتقد فيها الإنسان آدميته، وتحول إلى صرصار. وإن وصف مرض دوبنسون وصف ملئ بالدم والقىء الاشمئزاز. وإن صورة برونيلدا البدينة، فى مكان ملىء بالكراكيب والمرض والروائح العفنة، إن كل ذلك يذكر بروايات كافكا.

ولكن هناك فرقا فى منظور التناول، يكشف عن خصوصية هذه الرواية. إن جو كافكا فى رواياته الأخرى جو سوداوى، يثير الانقباض والكآبة. أما جوه فى هذه الرواية، فإنه يصوره بطريقة هزلية « وكاريكاتورية»، وكأننا فى تمثيلية، تحول المأساة إلى كوميديا ساخرة. وكل هذا من إسقاطات فى الشكل، الذى يقوم على معاملة الأشياء من السطح، وبخفة ودون عنف.

نحن إذن أمام طبعتين لهذا البطل المراوغ:

طبعة عربية، تصفه بأنه زئبقى، وتحركه داخل خليتها الحضارية.

وطبعة أوروبية، تصفه بأنه فاوستى، وتحركه داخل خلفيتها الحضارية.

وإذا كان ذلك كذلك، فما موقف الروائى العربى المعاصر، إزاء تلكما الطبعتين؟!

باختصار: انصرف الأديب العربى عن البطل فى صورته العربية، وبحث عنه فى صورته الأوروبية.

وكان هذا منطقيا مع موقف الأدب العربى الحديث، الذى انصرف فى مختلف أجناسه الأدبية، إلى البحث عن « النموذج» الذى يجىء من أوروبا، حتى لوكان ذلك على حساب التراث فى تقاليده التاريخية.

ولكن هناك سببا آخر، نضيفه إلى هذا السبب العام، ويتلخص فى سيطرة الجو العبثى على أدباء الستينيات. وقد سبق لنا أن رصدت هذه الظاهرة فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات»، وقلت جملة قصيرة: «والظاهرة العامة التى تضم الحركة التجديدية، عند كتاب تلك الفترة، هى إحساسهم بالفجيعة والقلق» (ص ٣٦)، وهى جملة تصدق على كتاب الرواية، بقدر ما هى صادقة على كتاب القصة القصيرة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومن هنا، سيطر على أدباء الستينيات جو من العبث والشعور بالإحباط. وأصبح «موضة» شائعة، أن يتحول كل أديب إلى عبثى، وأن يلبس ثياب العبثية، وأن يبدو - حتى فى ملامح وجهه - متوترا قلقا، لأنه فى ظنه يعكس القلق الحضارى، الذى يعيشه العالم المعاصر. وهو قد أخذ بطالع هذا القلق، فى السينما، وفى الفن، وفى الكتب المترجمة. وقد شاعت فى تلك الفترة، بنوع خاص، مؤلفات كولن ويلسون، وترجمت أعمال كافكا، وبيكيت، ويونسكو، وسارتر، وكامى، وفولكنر، ومارسيل بروست، وجيمس جويس، وفرجينيا وولف، وغيرهم كثيرون من كتاب العبث.

وفى ظل هذا الجو العبثى، قام «الدسوقى فهمى» بترجمة رواية «أمريكا» إلى اللغة العربية.

ويبدو أن هذه الترجمة، تمثل التجربة الأولى لصاحبها، فقد جاءت غير دقيقة، لم يتحقق فيها الركنان الأساسيان للترجمة وهما: وضوح المعنى كما تريده اللغة المنقولة منها، ثم أداء هذا المعنى بأسلوب اللغة المنقولة إليها، وهذا مالم يلتزمه المؤلف فى حالات فى كثيرة.

فالمعنى قد يأتى غامضا، لايعين على فهم مايريده كافكا، ففى ص ٩٧ من الرواية فى طبعتها باللغة الإنجليزية، يقول كافكا:

"In that case, it was no great honour, certainly, to sleap in theier room, but it was less risky. yet, he must not fall asleap on any a ccount, until he was certain of this beyoncl all doubt(1)".

إن كافكا فى هذه الفقرة، يتحدث عن كارل وقد ذهب إلى فندق صغير ورخيص، ليبيت فيه، ودخل حجرة تخلو من الأثاث، ووجد فيها شابين ظنهما من خدم الفندق، وانتظر أن يغادرا الفراش، حتى يستطيع أن يبيت مكانهما، ومن هنا يمكن ترجمة هذه العبارة على النحو الآتى:

«ليس شرفا كبيرا أن أبيت مكانهما. ولكن هذا على أى حال أفضل من غيره وأقل مجازفة. ومع ذلك فينبغى أن أكون حذرا حتى لا أستغرق فى النوم كلية، وقبل أن أتأكد من أن جميع شكوكى قد ولت».

ولكن المترجم يتمسك بالأصل حرفيا، فيترجم العبارة السابقة، من باب المثال، ترجمة غامضة، لاتستطيع من خلالها أن تفهم المعنى، حتى تستشير الأصل، إن المترجم يقول:

---

(١) Amerika, p. 97.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

« فلم يكن أمامه مايدعو إلى الفخر فى هذه الحالة أيضا دون شك ، إن كان عليه أن ينام فى حجرتها بعد أن يغادراها ، لكنه على أية حال أمر يقل فيه عنصر المجازفة ، ومع ذلك فليس له أن يستغرق فى النوم استغراقا تاما ، مهما كانت الأحوال ، حتى يتأكد من صحة افتراضاته هذه بصورة لاتقبل الشك» (ص٩٢) .

أما مراعاة مقتضيات اللغة المنقولة إليها ، فإن هذا يفلت كثيرا من المترجم . إن الاهتمام بالترجمة الحرفية ، التى تعتمد على نقل المفردات ، جعله لايهتم بأداء المعنى المراد فى اللغة المنقولة منها ، حسب روح اللغة المنقولة إليها ، وهى اللغة العربية فى مثل تلك الحالة ، ويمكن أن نكتفى بمثالين من باب التدليل ، وليس من باب الاستقصاء .

المثال الأول ، يتمثل فى العبارة "here you" ، وهى عبارة شائعة ، حتى فى الحياة اليومية فى لندن ، وتعنى « اتفضل» فى اللغة العربية ، ولكن المترجم ينقلها هنا حرفيا ، ويقول «هنا أنت» (انظر ص ٢٢٩) .

أما المثال الثانى ، فهو يتعلق بترجمة الأعلام الشائعة تاريخيا ، وتملك مقابلا عربيا سائغا أيضا . إن أعلاما مثل أبرام ، وإيزاك ، وجيكوب ، وجوزيف ، ودافيد ، وماري ، وجيزس ، لها مايقابلها فى اللغة العربية ، وهو : إبراهيم وإسحاق ، ويعقوب ، ويوسف ، وداود ، ومريم ، وعيسى . فالمترجم لاينبغى أن يتحدث عن هذه الأعلام ، وكأنه يترجم لقارئ إنجليزى ، ولكن يجب أن يترجمها إلى اللغة العربية ، لأنه يتوجه بها إلى القارئ العربى . ولكننا نجد « الدسوقى فهمى» يترجم عنوان الفصل الثانى : إلى « الخال جيكوب» ، بدلا من أن يترجمه إلى الخال يعقوب .

ولكن الترجمة غير الدقيقة ، قد تكون لها دلالات فى ميدان الأدب المقارن ، أكثر مما يكون للترجمة الدقيقة . إن ترجمات المنفلوطى ليست هى من باب الترجمة الدقيقة ، ولكنها من باب التمصير أو التعريب ، ولكنها قد فعلت الكثير فى مسيرة الأدب العربى الحديث ، أكثر مما فعلته أو تفعله ترجمات جامعية دقيقة . وذلك ، لأن المنفلوطى اتخذ من هذا التعريب سلما للتعبير عن النزعة الرومانسية ، التى كانت سائدة فى عصره ، وإشباعا للحظة تاريخية معينة . ومن هنا ، أقبل عليها الشباب إقبالا كبيرا ، مما جعلها تلعب دورا خطيرا فى ازدهار الفن القصصى الحديث .

والأمر كذلك بالنسبة لترجمة رواية « أمريكا» فقد جاءت تعبيرا عن لحظة تاريخية معينة ، سادت فيها نزعة العبث . ومن هنا ، أقبل أدباء الستينيات على هذه الترجمة ، التى أدت دورا كبيرا تداخل مع عوامل أخر ، فأدى إلى سيادة النزعة الفاوستية ، واستيحاء أدباء الستينيات لهذه النزعة فى أعمالهم الروائية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولعلى بذلك أكون قد اقتربت من إجابة السؤال المطروح سابقا ، عن المصدر الأساس للبطل المراوغ عند أدباء الستينات، وهل هذا المصدر يتمثل فى صورة البطل فى طبعته العربية، أو هو يتمثل فى صورة البطل فى طبعته الفاوستية؟

وظاهر، أن النزعة العبثية قد سيطرت على أدباء الستينيات، لأسباب عديدة، فلم يلتفتوا إلى مافى رواية كافكا من حس شرقى، يتمثل فى تناول الشخصيات بخفة، وفى الجو المرح الذى يشبه الاستعراضات، وفى طابع الرحلة والمطاردة، وأهم من كل ذلك الشكل الذى لايدور فى نطاق التقليدية، ولكنه يتخذ شكلا يقوم على مغامرات ساخرة داخل المجتمع، ويعارض فيه كافكا ذلك الشكل المتمثل فى قصص الشطار. ولكنهم التفتوا إلى مافى هذه الرواية من نزعة فاوستية، نتيجة للتشكيل الحضارى الذى أضفته الحضارة الأوروبية على هذا النوع من الأدب.

ومن هنا مالت معظم الروايات عند أدباء الستينيات إلى هذه النزعة العبثية. ويمكن أن نضرب مثلا على ذلك من واقع روايتين: إحداهما، لعبده جبير، تحت عنوان: « ثلاثية سبيل الشخص». والأخرى، لمحمد مستجاب، تحت عنوان: « نعمات عبد الحافظ». مع احتراز لابد من التنبيه إليه، وهو أننى لا أتناول هاتين الروايتين من حيث القيمة الفنية، أو من حيث تأثيرهما الواضح فى مسيرة الرواية المصرية، فقد سبق لى ذلك فى الجزء الرابع من كتاب « مقالات فى النقد الأدبى». أما هنا، فإننى أتعرض لهما من منظور النزعة العبثية، ودلالتها على فكرة التشكيل الحضارى، ونحن نتابع مسيرة البطل المراوغ من الشرق إلى الغرب، أو من الغرب إلى الشرق.

أما « ثلاثية سبيل الشخص »، فهى عن شخص يركب عجلة ويجوب دروب القاهرة، بحثا عن شخص اسمه على، وعن سبيل اسمه « سبيل الشخص». إن عبده جبير هنا يعارض رحلات السندباد، وقد نجح فى الإيهام بالمعارضة؛ فجاء الشكل، وجاءت اللغة، وجاءت كل إشارة فى الرواية، تخدم هذه المعارضة.

ولكنها معارضة من نوع فاوستى، تتميز بالكآبة، وبعبثية المحاولة. وقد سبق لى أن أوضحت ذلك بالتفصيل، فى مقالة تحت عنوان: « سندباد على عجلة»[1]، وقلت:

« نحن هنا إزاء نموذج سندباد، ولكنه سندباد من نوع جديد، ومختلف تمام الاختلاف. فإن السندباد البحرى خرج يطلب الغنى، ودخل فى مغامرات أثبت فيها تفوقه وسعة حيلته، ثم عاد محملا بالكنوز، ليستمتع بالدنيا، وليجلس كل ليلة مع صحابه، يأكل

(١) مجلة إبداع (يونية ١٩٨٤م).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

معهم أطايب الطعام، ويقص عليهم مغامرات البحار. أما سندباد عبده جبير، فهو يبدأ الفصل الأول محبطا، لايجد من يمد له يد العون، ويدخل فى الفصل الثانى السجن عن طريق الصدفة، وينتهى فى الفصل الثالث فى جو المطاردة والهلوسة، حتى ينفض يده عن الأمر، ويأخذ فيما يأخذ فيه، من صبر على لقمة العيش، وسعى وراء الزوجة والأولاد، وأخذ بطقوس الحياة، « فهكذا هى الدنيا»، وتلك هى آخر جملة تنتهى بها الرواية، جملة صابرة مستسلمة، قد نفضت يدها عن الأمر كله».

أما رواية « نعمان عبد الحافظ»، فهى عن بطل مجرد من كل شىء، لاثقافة، لا تاريخ، ولا انتماء، ولكن المؤلف يحركه خلال أحداث جادة، ويعامله معاملة أبطال التاريخ. إن المعارضة هنا تأتى من باب التهكم اللاذع، الذى يحيل خصلة الشعر فى رأس نعمان، إلى حدث كبير تهتز له الطبيعة، وتشيب الولدان. ومستجاب يرمى من خلال هذا التهكم اللاذع، إلى نوع من العبثية، يتساوى فيها التافه من الأمور مع الجاد، وتتساوى أحداث نعمان مع أحداث أبطال التاريخ، وهى عبثية مغلفة بشىء من العنف جارح، يجعل من كلمة الدم كلمة أثيرة فى قاموس هذه الرواية. وهذا مارصدته بالتفصيل فى مقالة تحت عنوان « الرواية المصرية والبطل الوغد»[1]، وقلت:

« فإذا كانت الطبيعة تهتاج فى مسرحيات شيكسبير، لأن هناك شيئا ما قد مس نبل الأشياء، فإنها هنا تهتاج من أجل قرن شعر. وإذا كانت خطيئة البطل التراجيدى فى أنه يتحدى نبل الأشياء، فإن خطيئة البطل الوغد هنا فى أنه « مش متظاهر». وهذا الاكتشاف الخطير الذى يثير الحس العبثى يتغلغل فى بنية الرواية. إنه لايرد فى هذا الفصل ثم ينتهى، بل يمتد إلى بقية الرواية، وكأن العبث شىء أصيل فى عالم نعمان عبد الحافظ... ومنظر الدم يتكرر فى هذه الرواية، فيزيد نغمة العنف توهجا. ينبثق الدم قانيا فى فصل الختان، بين الزغاريد والرقص وفرحة الأم. وينبثق الدم فى فصل العرس « معلنا انتهاء الجزء الأول من حياة نعمان، ومؤذنا للقوم المنتظرين بإطلاق أعيرتهم النارية، والمنديل الدموى يلقى فوق رءوس الحشد. وبتلك الصورة الدامية تنتهى الرواية».

فإذا كانت رواية عبده جبير قد جاءت خلال الشكل الشعبى، فإن رواية مستجاب قد جاءت خلال الشكل التاريخى. وغيرهما كثيرون كتبوا خلال الشكل الأصيل، سواء فى صورته الشعبية أو التاريخية، ولكنهم لم يستوحوا رؤية هذا الشكل، كتعبير عن حضارتهم الشرقية، بل ارتموا فى أحضان النزعة الفاوستية، التى ألقت بظلا لها عن طريق التشكيل

---

(١) مجلة إبداع (يناير ١٩٨٥).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الحضارى، على مختلف المظاهر الفكرية والفنيـة، لأنها تصدر عن حضارة غالبة، تستطيع أن تلوى عنق المغلوبين.

- ١٥ -

كانت هذه الرحلة التاريخية مع البطل المراوغ، وهو يتنقل من الأدب الفصيح إلى الأدب الشعبى، ومن الأدب العربى إلى الأدب الإنجليزى، ثم أخيرا وهو يعود إلى مكانه منكسرا، يدارى سوءتـه كما هو الحال عند مستجاب، أو ينفـض يديه عن الأمـر كله، كما هو الحال عند عبده جبير.

لقد عاد سندباد الليالى ظافرا محملا بـالكنوز، قد وجد نفسه، ووجد أصحابه، وجلس بينهم يستمتع بحياة تلقائية، سعيدة وراضية. وحق له ذلك، لأنه مرتبط بقومه، يعبر عن أحلامهـم، ويعكس رؤيتهـم. إنهم أعطوه فأعطـاهم. أعطوه رؤيـة تحميه مـن الضياع، فأعطاهم فنا، يعبر عن وجدانهم، ويعكس أحلامهم، ويجسد خيالهم.

وتلك هى العبرة من هذا العرض التاريخى.

إنها عبرة تعنى فى المقام الأول، أن التراث القصصى عند العـرب هو نتيجة حضارة، لها خصـوصيتهـا، التى تنعكـس فى رؤيـة وفى تطبيـق. ومـن هنا، كتـب لهذا التراث الحيـاة والاستمرار، ينتقـل فى ثقة مـن جنس إلى جنـس، ومن حضـارة إلى أخرى. يعبر البحـار، ويصعد الجبـال، دون أن يفقد نفسه، كهـذا الفارس العـربى، الذى يقتحـم الصحراء، ويصارع الظباء، ثم يعود منتشيا يحمل صيده، ويتغنى بشعره.

وهى عبرة تعنى أيضـا، فى المقام الثانى، أهميـة البحث عن الخصوصيـة، ونحن نتكلم عـن حضارة لنـا معاصرة، فبـدون هذه الخصـوصيـة، نخضع للقـانون التـاريخى، قانـون «التشكيل الحضارى» ونصير كالماء نتلون بلون الإنـاء، ويتحول السندباد، أو على الزيبق، أو السروجى. إلى شخصية تـائهة ممزقة، تمامـا مثل شخصية «مصطفى السعيـد» فى رواية «موسـم الهجرة إلى الشمال»؛ فقـد مسته جرثـومة الحضـارة الأوروبية، كما يقـول المؤلف، فأفسدته، حتى أسلمته إلى الانتحار، وسط دوامـات النيل المتداخلة، والتى أفقدته القدرة على التمييز، واتخاذ الموقـف، فلا يـدرى إن كانـت ستتجه بـه إلى الجنوب، أو تحملـه إلى الشمال.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المصادر والمراجع باللغة العربية

مرتبة هجائيا حسب العنوان

١ ـ الأدب المقارن : محمد غنيمى هلال . (القاهرة ـ مكتبة الأنجلو ـ ١٩٦٢) .

٢ ـ أشبنجلر : عبد الرحمن بدوى (القاهرة ـ النهضة المصرية ـ ١٩٤٥م) .

٣ ـ الأغانى : أبو الفرج الأصبهانى . (القاهرة ـ طبعة دار الكتب) .

٤ ـ ألف ليلة وليلة (٤ أجزاء) . (القاهرة ـ مكتبة صبيح ـ د . ت) .

٥ ـ أمريكا : فرانز كافكا . ترجمة : الدسوقى فهمى . (القاهرة ـ روايات الهلال ـ أغسطس ١٩٧٠م) .

٦ ـ أيام وليالى السندباد : ألفريد فرج . (القاهرة ـ كتاب الهلال ـ ١٩٨٧م) .

٧ ـ ثلاثية سبيل الشخص : عبده جبير . (القاهرة ـ دار التنوير ـ ١٩٨٣م) .

٨ ـ حديث عيسى بن هشام : محمد المويلحى . (القاهرة ـ دار المعارف ـ د . ت) .

٩ ـ الحوات والقصر : الطاهر وطار . (القاهرة ـ روايات الهلال ـ يونيو ١٩٨٧م) .

١٠ ـ رحلة ابن فطومة : نجيب محفوظ . (القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٨٣م) .

١١ ـ رسالة الغفران : أبو العلاء المعرى . (القاهرة ـ دار صادر ـ د . ت) .

١٢ ـ شرح مقامات الحريرى : الشريشى . (القاهرة ـ المؤسسة العربية الحديثة ـ د . ت) .

١٣ ـ ظاهرة الكدية فى الأدب العربى : د . حسن إسماعيل (القاهرة ـ مكتبة الزهراء ـ ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م) .

١٤ ـ العقد الفريد : ابن عبد ربه . (القاهرة ـ المكتبة التجارية الكبرى ـ د . ت) .

١٥ ـ على الزيبق : فاروق خورشيد . (القاهرة ـ روايات الهلال ـ ١٩٦٧م) .

١٦ ـ قصص العشاق النثرية : عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨٧م) .

١٧ ـ القضية : كافكا . (القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ د . ت) .

١٨ ـ ليالى ألف ليلة وليلة : نجيب محفوظ . (القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٨١م) .

١٩ ـ مقالات فى النقد الأدبى : عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة ـ دار الهداية ـ ١٥ جزءا) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٢٠ ـ المقامات الأدبية : الحريرى . (القاهرة ـ الحلبى ـ ١٩٥٠م) .
٢١ ـ نعمان عبد الحافظ : محمد مستجاب . (القاهرة ـ مكتبة النيل ـ ١٩٨٢م) .
٢٢ ـ النقد الأدبى الحديث : محمد غنيمى هلال . (القاهرة ـ نهضة مصر ـ ١٩٧٣م) .
٢٣ ـ الوسطية العربية : عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة ـ دار المعارف ـ ٥ أجزاء) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المصادر والمراجع باللغة الإنجليزية

مرتبة هجائيا حسب المؤلف

1- David, Cecile, Poets and Story Tellers, London, N.D.

2 - Fawler, Roger (ed) A Dictionary of Critical Terms, London 1973.

3 - I.A. Gudden (ed) A.Dictionary of Literary Terms, Penguin Book. 1979.

4 - Kafka, Franz, Amerika, New York, 1964.

5 - Malcolm Bradbury (ed), The Novel Today, London 1978.

6 - Roleit Taubman , (ed), the Penguin Book to European Short Stories, London, 1969.

7 - Shipley, A Dictionary of L iterary Terms, London 1970.

8 - Tresk, Georgiann and Burkhart (Eds.) Storytellers and their Arts, New York 1973.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الثانى

البنائية

بين الحريرى ورولان بارت

دراسة مقارنة حول المناهج الأدبية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

- ١ -

أقرأ للواحد من نقـاد الحداثة ، فكأننى قد قرأت للجميع . وأقرأ كتـاب الواحد منهم ، فكأننى قد قرأت جميع كتبه .

وما أظن أن ذلك بسبب ذكاء نـادر عندى ، وإنما لأن المصادر واحدة . واللغة واحدة . بل إن المصطلحات والأعلام تكاد تتكرر من ناقد إلى ناقد ، ومن كتاب إلى آخر .

- ٢ -

وليس مـن الصعب متـابعة المصـادر عند نقـاد الحداثة ؛ فهـم يذكـرونها ، ويكررونها ، ويتباهون بها . ونظـرة إلى ثبت المصادر فى مؤلفـاتهم ، أو إلى فهارس الأعلام عندهـم ، تدل على المباهاة الشديدة بالمصادر الأجنبية ، وعلى الولع بترديد الأعلام الإفرنجية .

وهم ، بـذلك ، يـريدون أن يظهروا بمظهـر المتعالى على القارئ ؛ يعـرفون مـالايعرف ، ويرددون من المصطلحـات مالايردد ، ويلوكـون ألسنتهم بالأعلام الأعجميـة بمالاتستطيعه ألسنة الآخرين ، ويضعون الكثير من الكلمات الأجنبيـة فى مقابل الكلمات العربية ، وتبدو الصفحة الواحدة عند بعضهم خليطا عجيبا من الحروف العربية والأجنبية ، تربك القارئين العربى والأجنبى معاً ؛ فكأنها لم تكتب بلغة واحدة ، ولكن كتبت بلغات عديدة .

- ٣ -

وتبلغ العزلة ببعضهم أن يتعشق كاتبا أجنبيا ، ويتـوحد بأفكاره . فهو يردد اسمه فى كل مناسبـة ، ويشير إليه فى كل مـرجع ، ويصبح فى النهـاية صـدى له ، يود حتـى أن يتسمى باسمه لو استطاع .

وهكذا ، عرفـت ثقافتنا العربية المعـاصرة من يتعصبون لسوسيير ، حتـى أصبح سوسيير عربيا ، ومن يتعصبون لبـوشلار حتى أصبح بوشلار عربيا ، ومـن يتعصبون لرولان بارت ، حتى تحول إلى رولان فى طبعة عربية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

- ٤ -

وتبدو المصطلحات عند نقاد الحداثة فى صورة مربكة . فمصطلح مثل « النقد الجديد» يختلط مع مصطلح مثل « الحداثة» . ومصطلح مثل « الرواية الجديدة» ، يختلط مع مصطلح مثل « الرواية الضد» . ومصطلح مثل « تيار الشعور » ، يختلط مع مصطلح «الرواية النفسية» . ومصطلح مثل « العبثية» ، يختلط مع مصطلح مثل « العدمية» و«اللاشيئية» أو حتى « الوجودية» .

- ٥ -

والأعلام ، أيضا ، تتداخل . إن كتابا من القرن التاسع عشر يوضعون فى سلة واحدة مع كتاب من القرن العشرين ، مع الفارقين التاريخى والمنهجى بين كل منهم . وإن كاتبا ، مثل كافكا ، يوضع فى التيار العبثى مع صمويل بيكيت ، دون تبين للفارق . وكاتب ، مثل سارتر، ينظر إليه ككاتب طليعى لايختلف عن يونسكو.

- ٦ -

وتكون النتيجة أن القارئ لايعرف شيئا . وأتحدى أى قارئ أن يخرج من مؤلفات نقاد الحداثة فى العالم العربى ، بالفارق بين البنيوية ومابعد البنيوية ، والحداثة وما بعد الحداثة ، والسيميولجية والتشريحية ، والأسلوبية والألسنية . أو يعرف الفروق الدقيقة بين مناهج كل من : كافكا ، وبيكيت ، وسارتر، ويونسكو، وفولكنر وألان روب جرييه .

إن القارئ لايعرف ذلك لسبب بسيط ، وهو أن المؤلف نفسه لايفهم مايقرأ . هو فقط مأخوذ بالحداثة . يسرع إلى تقديم المصطلحات الأعجمية ، والأعلام الأجنبية . ويكتسب بذلك منزلة عند القارئ ، وتتسابق الصحف وأجهزة الإعلام إلى التقاط همهمته ؛ فهو يعرف مالا يعرفه غيره ، وهو يجيد ثقافة العالم الغربى أكثر مما يجيدها الآخرون ، وهو يرطن بلغاتهم ، ويتحمس لأفكارهم أكثر مما هم يتحمسون .

- ٧ -

ومن الصعب جدا أن تصنف أقوال الحداثة فى العالم العربى ، أو وصفها فى سياق منظم ومفهوم ؛ فهى كثيرة ، متداخلة ومتضاربة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولكن ، وعـن طريـق الاستعانـة بالمصـادر الأصلية التـى نقلوا منهـا ، يمكن تصنيـف أفكارهم فى ثلاث قضايا ، وكل قضية تترتب على الأخرى ، وذلك على النحو الآتى :

١ ـ موت المؤلف .

٢ ـ النصية ، أو ما يمكن أن نسميه بالتركيز على الشكل ، كنتيجة للقضية الأولى .

٣ ـ مشاركة القارئ كنتيجة للنتيجة .

وهى قضايا مقتطعة بـرمتها من سياقها الغربى ، ودون أن تجد لها سياقـا مناسبا فى العالم العربى ، لأنها فى الأساس مرتبطة بلحظة تاريخية معينـة ، وبظروف بيئية خاصة . فتجريدها من هذا السياق التـاريخى والبيئى يعنى تجريدها من معانيها الحقيقيـة ، وتحويلها إلى قضايا باردة . تفتقد المبرر ، وتقال للمباهاة أو للتدريب الذهنى .

مـوت المـؤلف

ـ ٨ ـ

إن فكرة موت المؤلف ترتد فى مصدرها الغربى ، إلى جذور فلسفية ، تمتد إلى بنية الحضارة الأوروبية نفسها .

فقد أعلن «نيتشة» مقولة « موت الإله» ، ولاقـت هذه الفكرة ترحيبا شديدا فى الأوساط الأدبية والفكـرية ، لأنها كـانت تعبيرا عن اللحظـة التاريخيـة ، التى تمر بها أوروبـا فى ذلك الحين .

فهذه المقولة ، تعنى زحزحة الغيبيات والميتافيزيقيات بعيدا ، لتفسح الطريق أمام ظهور الإنسان . فالحقيقة هى مايستطيعه الإنسان ، ومـا يمكن أن يكون فى متناوله ، وماعدا ذلك فهو ميت ، أو ينبغى أن يعد ميتا .

وهذا المفهـوم ، يعنى صيـاغة جـديدة للمـذهب الإنسـانى "Humanism" ، الـذى تأسست عليه الحضارة الأوروبية ، منذ نشأتها فى عصر النهضة ، وهو مذهب يجعل التفكير دائما محصورا فيما هو من إمكانية الإنسان ، ويبعد عن المسرح كل ماهو وراء ذلك ، ويعتبره نوعا من الميتافيزيقيات ، أى ماوراء الطبيعة ، كما تفيد الترجمة الحرفية لهذه الكلمة .

وقد انتقلـت مقولة « مـوت الإله» إلى الأدب ونقـده ، تحت مسميات متشابهة . فـأعلن الأدباء مـوت الشخصية فى مجال الأدب ، وأعلن النقـاد موت المؤلـف فى مجال النقد ، وغير ذلك مـن مسميات ، ترتـد فى جملتها إلى مقولة « نيتشـة» الفلسفية ، وتعكس بنيـة الحضارة الأوروبية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كانت الشخصية فى العصر الواقعى، وخاصة فى روايات «بلزاك» و«ديكنز»، هى محور العمل الأدبى، تعكس ـ فى حالة البطولة الفردية ـ موقف المؤلف من المسائل المطروحة، وتعكس ـ فى حالة التعدد ـ وجهات النظر المختلفة التى تمثلها كل شخصية من شخصيات العمل الأدبى.

ومن هنا، كان المؤلف يحرص على رسم الشخصية فى صدق فنى. فهو يقدم أوصافها الحسية، وهو يتسلل إلى نفسيتها الداخلية، وهو فى كل ذلك يحاول أن يبعث الشخصية حية وتضاهى الواقع.

ومن هنا، فإن بعض الشخصيات الأدبية، تكتسب شهرة أكثر مما تكتسبه الشخصيات التاريخية أو الواقعية. إن شخصيات ديستويفسكى وتولستوى وبلزاك وشيكسبير لها من الشهرة والوجود مايفوق الكثير من الشخصيات الحقيقية.

وكان هذا الدور للشخصية يعكس تركيبية المجتمع البورجوازى فى أوروبا؛ فهو مجتمع يقوم على الصراع والغلبة. وينتهى الصراع فى نهاية الأمر إلى بروز إحدى الشخصيات التى تمثل دور البطولة، وتكون محور ارتكاز، تدور حولها بقية الشخصيات.

وتغير هذا الموقف مع التغيرات السياسية، ومع التقليل من البطولة الفردية، والتهوين من الضغوط الاجتماعية، والتقاليد الموروثة، وإفساح الطريق للإنسان لكى يعبر عن ذاته، ويصنع نفسه.

ومن هنا، أصدر كلود أولبير مسرحية، تحت عنوان «موت الشخصية»[1]، اعتبرت نقطة تحول، لأنها قامت على مفترق طرق بين الشخصية بالمعنى البلزاكى، دين الشخصية بمعناها الجديد.

ومن هنا، تعمد الفنان أن يشوه معالم الشخصية، وأن يجردها حتى من الاسم. «فجيد Gide ابتعد عن اسم الأسرة بشخصياته حتى لايضعهم فى عالم شبيه بعالم القارئ. وبطل كافكا سمى بالحرف الأول K، والذى ربما يرمز إلى كافكا نفسه. وجويس استخدم أيضا بعض الحروف مثل H.C.E. وفولكنر فى روايته الصخب والعنف، كان يستخدم الاسم الواحد لشخصيتين مختلفتين، فكان يطلق اسم كونتين على الخال وبنت أخته، ويطلق اسم كادى على الأم والبنت معًا. وكان الاسم ينتقل من شخصية إلى أخرى أمام عين

---

(١) Surfiction, P. 1012.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القارئ ، مثل قطعة السكر أمام أنف الكلب . إن القارئ ، بذلك ، يظل دائما فى حالة استنفار، وبدلا من أن يترك نفسه للأعمدة التقليدية تهديه طريقه ، أو إلى العادة تتملق كسله ، يضطر إلى التعرف على شخصياته دون بطاقة»[١] . وبيكيت غير اسم وشكل بطله فى رواية واحدة[٢] .

والشخصية فى إحدى روايات جرييه ترفض أن تكون لها وظيفة محددة . مرة تكون كاتبا ، وثانية رساما ، وثالثة ممثلا ، ورابعة مرابيا ، وخامسة دكتورا ، وسادسة عميلا لإحدى المخابرات . حتى جنسيتها لاتعرفها ، إن كانت فرنسية ، أو هولندية ، أو بريطانية[٣] .

إن الهدف هو إخفاء الشخصية ، التى ترفض كل بعد نفسى أو جسدى يقربها إلى القارئ ؛ فلا اسم ، ولاوظيفة ، ولا انتماء . إن شخصيات سارتر غير شرعية ، وشخصيات ديورا تميل إلى الضديات ، وشخصيات ساروت غير حقيقية .

ومن ثم ، نفر الأديب المبدع من علم النفس التحليلى ، الذى يتبطن داخل الشخصية ، ويقدم أبعادها النفسية . وقد رفض المبدع كل « تكنيك» فنى ، يقوم على هذا التحليل النفسى ، وفضل علم النفس الوصفى Descriptive Psychology ، تأثرا بآراء هو سرل وسارتر حول الاهتمام بالظاهريات .

إن الشخصية الجديدة صورة « للغريب» ، الذى لايستجيب للمتغيرات الاجتماعية ، مثل روكانتان عند سارتر، ومير سول عند كامى ؛ فكلاهما إنسان متوحد لاطموح ، ولاقيم متعالية .

وكذلك الشخصية عند « جرييه» ، دائما فى حالة بحث ، وهو بحث يخلق بنفسه دلالات نفسه : « هل للواقع معنى؟ لايستطيع الفنان الآن أن يجيب عن هذا ، وكل مايستطيعه بعد أن يفرغ من عمله ، أن يدعى أن العالم قد أصبح له معنى . إننا لانستطيع أن نؤمن بالنظام المتعالى ، الذى كان يفرضه القرن التاسع عشر؛ فنحن نؤمن بالإنسان الذى يستطيع أن يمنح العالم دلالته ، ومن خلال الأشكال التى يخلقها . إن البطل الجديد أكثر فردية من بطل بلزاك . فالمؤلف فى الرواية التقليدية ، حاضر فى كل شىء ، وعالم بكل شىء إنه يعلم ماضى الشخصية وحاضرها ومستقبلها ، ويعرف بواعثها الشخصية ، ويستطيع أن يتنبأ بردود أفعالها . إنه باختصار إله يحرك شخوص رواياته . والعكس تماما فى الرواية

---

(١) Towards a New Novel, P.58.
(٢) Surfi ction, P. 106.
(٣) Towards a New Novel, P.140.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الجديدة، فالإنسان، وليس المؤلف ، هو الذى يرى ويحس ويتخيل ، إنسان محدود فى زمان ومكان ، ولـه عواطف وانفعـالات خاصة ، إنسـان مثل كل إنسـان ، والرواية لاتقـدم شيئا سوى تجربة هذا الإنسان»[1] .

وتؤكد ساروت هذه المعـانى . فتجربة الشخصية تتحول إلى مغامرة خـاصة ، وهى نقطة انطـلاق للمؤلـف والقارئ معًـا ، يمارسـان تجربتيهما الخاصتين . « إن الشخصية هجـرت المعنى البلزاكـى ، الذى كانت تحاول فيه أن تقبض على الحقيقـة . إن هذا المعنى يفترض فى القارئ حالة كسـل وخوف من الجديد ، إن القارئ اليوم يعـرف أن الشخصية ليست سوى بطاقة ، يستخـدمها لتصنيف مشاعره الخاصة . هـو قارئ ناضج ، عرف جيمـس جويس وبروست وفـرويد ، وأدرك المعانى الدقيقـة ، التى تميز بين شخصية وأخـرى ، وتعطى لكل شخصية مسارها الخاص . إن الشخصية ذات وجـود احتياطى ومحدود ، مجرد وجود اقتطع من النسيـج العام ، الـذى يضمنا جميعـا . لقد أمسـك داخل الشبكـة ، أى داخل الكـون العام . والقارئ مثل الجراح الـذى يركز على نقطة صغيرة ، وينسى بقية أجـزاء الجسم . إنه يركـز على حالتـه النفسية الجديدة ، وينسـى بقية الحقائق العـامة ، ومنـذ أن ألحت المدرسة الموضـوعيـة ، على أنه لاجـدوى مـن محاكـاة الحيـاة ، أو إعادة خلقهـا ، لأنها تحتـوى على تعقيـدات كثيرة ، منذ ذلـك الحين فضـل القارئ أن يحصر طـاقتـه ، فى الافتراضات التـى تبحث عـن الحقيقة ، وأن يستخدم وسائلـه الخاصة ، لكى ينتزع الأسرار من المغـاليق التى أمـامه ، لقـد بدأ يشـك فى المؤلـف ، وفيما إذا كانـت مقترحـاتـه تستطيع أن تجعلـه يـدرك الموضوع . إن الشخصية بدأت عصر الشك ، رافضة كل الحلول الجاهزة»[2] .

النصيـة

- ١٠ -

ويأتى النقد فى العالم الغـربى فيبارك هذا الوضع ، ويعلن « موت المؤلـف» . إنه لايأتى من فراغ ، فهو امتداد لفلسفة تضرب فى بنية الحضـارة الأوروبية . وهو يستخلص أحكامه من نماذج أدبية ، عند جيمـس وبروست وجرييه وساروت . لقد حرصـت فى الفقرة السابقة أن أكثر من أقوال الأدباء ، وأن أشير إلى أعلام الروايـة ، لكى يدرك القارئ أن أحكام النقاد فى العالم الغـربى ، إنما تتـأسس على فلسفـة ونماذج ، ليست مستـوردة من بـاب المباهـاة ، والتلاعب اللفظى .

---

(١) Towards a New Novel, P.140.

(٢) The Age of Suspicion, P.87.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن جرييه فى النص السابق، حين يشبه المؤلف بإله، إنما يريد أن يشير إلى مقولةنيتشة، وهى مقولة تعبر عن لحظة تاريخية قديمة، وعن حالة تاريخية جديدة.

وساروت، حين تتحدث فى النص السابق، عن القارئ الذى يخلق الشخصية من جديد، ولايتعامل مع شخصية جاهزة تفرض عليه الموقف، إنها بذلك تشير إلى قارئ معين، أو على حد تعبيرها إلى قارئ ناضج، عرف جيمس وبروست، وفهم الفرق بين الواقعية التى تحاكى الواقع، والموضوعية التى تتحدث عن واقعها الخاص، الذى يقتطعه من السياق العام.

إن موت الشخصية، يعنى اختفاء القيمة فى الأدب. ويأتى النقد عقب ذلك، فيقعد لهذا المعنى، ويطرح مقولة «موت المؤلف»، ويعنى بها اختفاء كل القيم التاريخية، أو الاجتماعية، أو النفسية، أو حتى «الفنية».

وأقول حتى «الفنية» لأشير بذلك إلى جماعة «الفن للفن» art for art sake، التى ظهرت فى القرن التاسع عشر، وهى جماعة تحارب الخطابة والمباشرة والعظة فى الأدب، ولكنها تحتفى بالقيمة الفنية، التى تجعل من الأدب رسالة، تطهر القارئ، وتخفف من نوازعه الشريرة.

إن موت المؤلف يعنى انتهاء عالم الميتافيزيقيات، أى ماوراء النص، وطرح النص كعالم مستقل بنفسه، لايعتمد على شىء خارجه.

وتكتب سوزان سونتاج Susan Sontag كتابا، تحت عنوان «منع التأويل» Against Interpretation تهاجم فيه فكرة القيمة فى الأدب تحت أى مسمى، وتنظر إلى النص كشىء قائم بنفسه لايحتاج إلى تأويل من خارجه.

إن التأويل هو لعنة الثقافة على الأدب، كما تقول سونتاج، فهو ينتهك النص ويحوله إلى مقالة.

إن التأويل نشأ قديما، بعد أن فقدت الأسطورة معناها. وأراد العلم أن يمنحها معنى جديدا فأولها. إنه لم يستطع أن يلغى النص، فقد كان فى القديم نصا مقدسا، فحوره إلى معان أخر.

أما التأويل فى العصر الحديث فهو أشد لعنة، إنه لم يحترم النص، ولم يبق على قداسته، بل انتهكه وفرض عليه معانى عقلية بعيدة عنه. إن ماركس يؤول النص لأغراض اجتماعية وصراعات طبقية، وإن فرويد يؤول النص من أجل تحليلات نفسية، وكل منهما يبتعد عن النص ليتحدث عما وراءه.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتضرب سونتاج مثالا على لعنة التأويل من أعمال كافكا. فقد تعرض لعدة تأويلات، كل منها تضعه فى جانب قد يختلف عن الآخر، ويُظهر كافكا بمظهر غريب.

فعلماء الاجتماع يرون فى كافكا صورة للإحباط فى عصر البيروقراطية التى تسلب الذات حرمتها. وعلماء النفس يرون فى أعماله عقدة بسبب الأب أو بسبب العجز الجنسى. وعلماء الدين يرون فى رواية « القضية» صورة للعدالة الإلهية التى تتدخل فى الوقت المناسب. ويرون فى رواية « القلعة» محاولة للحصول على إذن لدخول السماء من جديد.

-١١-

إن اختفاء القيمة فى العمل الأدبى، يفسح الطريق للاحتفاء بالنص كما هو، أى كعالم مكتف بذاته؛ قيمته فيه، وليست فيما يشير إليه من تلميحات خارجية.

وسونتاج فى كتابها السابق تستخدم مصطلح "Trensparence" وتعنى به معاملة النص من الخارج، ودون الغوص فى الأعماق.

والتركيز على النص كبنية أو نسيج، لم يأت عند نقاد الحداثة فى الغرب من فراغ، بل سبقته أعمال أدبية، تخلصت من الشخصية بمعناها البلزاكى، وحلت محلها شخصية أخرى، شفافة Transparen ce لاتشير إلى شىء خارج عالمها، ومرنة كلدائن الزجاج المحمَّى، تستنفر القارئ ليشكلها كما يريد، وفى الآن نفسه.

وحين أقول « فى الآن نفسه» فإن هذا يعنى أنها لاتخضع لقوالب قد أعدت فى لحظة سابقة، بل هى تتهيأ للقالب الذى يصنعه القارئ. وهنا يتضخم دور القارئ، ويتحول إلى منتج وليس إلى مستهلك، كما سنذكر حينما نصل إلى النتيجة الأخيرة تحت عنوان «مشاركة القارئ».

وتضرب سونتاج أمثلة لهذا النوع من الأدب الأملس من واقع روايات ساروت.

إن رواية Marlereau هى عن شاب لايحمل أسما، يعيش مع خاله وخالته، ومع آخر يسمى Martereau. إن الشاب مشغول بعملية بحث حول الظروف Surrouned التى تحيط به وبتلك المجموعة التى يرتبط بها لأسباب لايعرفها. والرواية تخلو من الحدث، سوى حدث وحيد، وهو مشروع الخال بأن يشترى له بيتا فى الريف. ويخيل للقارئ فى أول الأمر أن مارتيريو قد خدع الخال فى هذا المشروع، ولكنه يكتشف فى نهاية الأمر أن هذه مجرد شكوك لاتستند على أساس. إن شخصيات الرواية لايرتكبون حدثا على الإطلاق. هم يتحركون ويخفقون، ويرتجفون، وبدافع من التفصيلات التافهة، التى تمتلئ بها الحياة اليومية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويلتمس كولر Culler أمثلته لهذا النوع من الأدب الأملس ، والذى يخلو، على حد تعبيره، من القصدية indetermented Meaning يلتمسه فى روايات فلوبير Flaubert فهى تخلو من الحقائق الثابتة، وتختلف اختلافا جذريا عن روايات بلزاك، فيقول، «لا توجد عند فلوبير فقرات كثيرة لاتخضع للغرض الموضوعى ، ولاتجدى معها العمليات التفسيرية»(١). ثم يورد مجموعة من هذه الفقرات اللغوية، التى تخلو من المعنى ، حتى المعانى التى يشير إليها فلوبير فى بعض الأحيان، كأن يوردها بطريقة عارضة وعشوائية، وبصيغة المحاكاة الساخرة للعمليات التفسيرية فى روايات بلزاك .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك ماسبق أن ذكرته عن رواية « المحاوات» لألان روب جرييه، والتى صدرت سنة ١٩٥٣م(٢) .

فالرواية ، على المستوى الظاهرى، تقليد ساخر لقصة « أوديب» . هى عن شاب يدعى « دلاس» أرسلته الحكومة كمبعوث للتحقيق فى جريمة قتل، وتنتهى الرواية وقد اعترف الشاب بالجريمة، وبأن القتيل هو أبوه .

وتتناثر فى الرواية إشارات إلى أوديب، وإلى الألغاز التى يطرحها أبو الهول، وهناك صلات بين مدينة طيبة ومنزل الضحية .

وقد تعرضت هذه الرواية لتفسيرات كثيرة، نفسية وتاريخية وعقائدية ورمزية، ووجد فيها البعض ظلالا لجيمس جويس فى روايته « يوليوس»، وظلالا لسارتر فى روايته «الغثيان»(٣).

ولكن كل ذلك فهم قاصر للرواية، وتمزيق لعالم جرييه، وهو عالم يتميز بالتحولات، والتمزقات، وإنهاك التسلسل التاريخى، واستخدام الوصف فى ذاته دون دلالة . « إن هذه الإشارات إلى القصص القديمة، تختلط بإشارات إلى الرواية البوليسية، فتعطى جوا مرعبا لمأساة قدرية، دون أن تحمل مغزى خلقيا، أو تضمينا فلسفيا، مما نجده فى الأسطورة القديمة . إن جرييه يستخدم أسطورة أوديب كإطار فقط، يصبح من البعث أن تستنتج منه مفهوما عن القدر أو غيره»(٤) .

والوصف عند جرييه يأخذ مفهوما مغايرا للوصف عند سارتر. فليس هناك صلة بين وصف دلاس لقطعة الطماطم، ووصف روكانتان لجذع الشجرة . فسارتر، لايزال حريصا على الرمز وعلى التضمينات الثقافية، أما جرييه فهو يهتم للوصف بذاته دون أى

---

(١) literatwre against itself, p. 158.

(٢) انظر : « لقطات» (المقدمة) ص ٥٤ .

(٣) Alain Robbe- Grillet P.16.

(٤) The French Nem Novel, P. 120.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تضمينات. إن موضوعه قائم هناك يتحدى، ويرفض أى معنى يعطيه له الإنسان. «وجرييه نفسه كان واعيا بهذا الفرق المنهجى، حين تحدث عن أخطار النظر، فهو قد يجلب الشىء إلى المقدمة، ولايعيده إلى مكانه من جديد، كما فى رواية الغثيان، فيستأثر بالأهمية. وكان روكانتان يحس بذلك حين يمس مقبض الباب أو حين تقع عينه على قطعة حجر. أما النظر فى الرواية الجديدة، فيقتصر على وصف الأبعاد، ويقف عند مد الخطوط، ويدع كل شىء فى مكانه»[1].

وكان حلم فلوبير هو « بناء شىء من لاشىء. يقف وحده دون الاستناد إلى شىء » كما ذكر « كولر» فى كتابه عن فلوبير.

وجرييه أيضا يطمح إلى أن يتحول الأدب إلى بناء منه فيه ، لاتعتمد قيمته على الإحالة إلى شىء خارجه .

وهنا، تأخذ قضية الالتزام عند جرييه مفهوما جديدا، إنها وعى من المؤلف بمشكلات لغته، ومحاولته للتغلب على هذه المشكلات . إن الالتزام الوحيد هو بالأدب . لايوجد شىء آخر. قبلى أو خارجى. وسواء كان سياسيا أو اجتماعيا أو نفسيا. كل شىء يأتى من داخل الأدب، لاشىء فوقه ، لايقين، وليس لدى الكاتب مايقوله، ولكن لديه طريقة للقول، هى مشروعه ، وهى عمله، وهى التى قد أصبحت مضمونه.

وهنا يمكن أن تحل إشكالية المضمون والشكل كما يرى جرييه، وهى ثنائية حدثت فى عهد الرأسمالية التى تؤمن بالحقائق الثابتة، وفى المعسكر الشرقى الذى يوجه الأدب لخدمة المادة والمصنع. وحين سئل أحد الروس عن الشكلية، أشار ساخرًا إلى الحمار الوحشى، وقال : هذه هى الشكلية». وتلك سخرية لامبرر لها، وتدل على سوء فهم. فالحمار الوحشى شىء قائم بذاته. إنه موجود وكفى. وكذلك العمل الفنى هو شكل حى قائم بذاته، لايحتاج إلى تعليل. إنه كالحمار الوحشى لايحتاج إلى انشطار، وإلا فقد وجوده.

إن العمل الفنى إنما يقاس بشكله فيما يؤكد جرييه. فلو لجأت إلى رواية « الغريب»، وحولتها من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، لفسدت الرواية، واختفى عالم كامى. إن الفن ليس ورقة مذهبة تلف بها قطعة بسكويت، إن المقولة القديمة: « فلان لديه شىء يقوله، وقد قاله بطريقة جيدة»، هى مقولة خاطئة، وأفضل منها أن تقول : « كيف قال ذلك؟ ».

إن هدف جرييه أن يؤسس روايته على السطح. فالأشياء فى أماكنها، والناس فى أماكنهم هو موضوع روايته. إنها عبارة عن تجربة الإنسان المباشرة مع ماحوله، دون أن يتستر خلف الطرق التحليلية أو الميتافيزيقية أو النفسية. إن الرواية، فى ظنه، لم تعد وحيا

---

(1) Towards a New Novel, P. 120.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

سماويا ، بل هى مرتبطة بالأرض ، ولم نعد ننظر إلى العالم بعين الكاهن أو العالم ، بل أصبحنا ننظر بعين الرجل الذى يمشى فى مدينته ، لايهتم بأى شىء آخر، عدا المنظر الذى أمامه .

حرصت على إبراز كثير من المسائل التطبيقية ، لشرح فكرة العمل الأدبى كنسيج ، وهى فكرة تتخذ عناوين من كاتب إلى كاتب ، ولكن الجميع يتفقون على معاملة النص كما هو (it is)، أى كوجود منه فيه ، وليس كوسيلة إلى أهداف خارجية .

وهذه الفكرة قد استنتجها النقد الغربى ، كما رأينا ، من تطبيقات عديدة ، تمتد لتشمل ساروت ، وفلوبير، وجرييه ، وكامى ، وسارتر، وغيرهم ، وهى تطبيقات مثيرة للجدل ، الذى ينبه للفروق الدقيقة بين كل عمل وعمل ، وكاتب وكاتب ، ومذهب ومذهب ، كهذا الفرق فى الوصف بين رواية « الممحاوات» ورواية « الغثيان» .

- ١٢ -

إن التركيز على الشكل يعتبر أمرا لافتا للنظر فى مسيرة النقد الغربى ، لأنه نقد يركز على المضمون بالدرجة الأولى .

ولست أسوق هذا الحكم العام تخمينا من عندى ، ولا ادعاء بأننى أحيط بمسيرة النقد الغربى فى سياقها التاريخى العام . ولكنه حكم أستنتجه من واقع اعترافات الحداثيين فى العالم الغربى ، الذين يرون فى فكرة الحداثة ثورة ، تفصل بين مرحلتين تاريخيتين ، أو كما يطلقون عليها ، نقلة جذرية break through تقع فى مفترق طريق ، يفصل بين عهد يركز على المضمون ، وآخر يركز على الشكل .

سونتاج مثلا فى كتابها السابق ، (P. 3) ، ترى أن نظرية المحاكاة التى سيطرت على الفكر الإغريقى ، وانتقلت إلى الفكر الأوروبى هى المسئولة عن توجيه الأنظار إلى الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل . وعلى الرغم من أن هذه النظرية لقيت المراجعة من بعض النقاد فى العصر الحديث ، ممن كانوا يرون أن الفن ليس محاكاة ولكنه تعبير ذاتى ، على الرغم من ذلك فقد ظلت هذه النظرية تفرض سطوتها ، وظل الاهتمام بالمحتوى يفرض سطوته أيضا ، وخاصة عند من يعنون بالإجابة عن سؤال ماذا يقول المؤلف .

ومن هنا ، فإن سونتاج ترى (P.12) أن مصطلحات النقد القديم مستمدة من فكرة المحاكاة ، وبفكرة المكان Spotial عند الإغريق ، وهذا هو السبب فى أننا نملك مصطلحات حول الفنون المحددة بالمكان ، أكثر من المصطلحات حول الفنون المحددة بالزمان .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهى تدعو إلى لغة جديدة للنقد تتحرر من المكان والمحاكاة، وتتوجه إلى مخاطبة الحواس دون الغوص فى الأعماق، لغة لاتركز على المضمون، ولاتخضع للمحتوى الثقافى، لغة تخاطب الحواس وتدربها على الاستمتاع المباشر بالنص، فتقول (P. 13) .

« إن أول شىء نحتاج إليه هو أن نركز على الشكل . لأن التركيز على المضمون يثير الرغبة فى التفسير. ومن هنا، فنحن نحتاج إلى قاموس لغوى يركز على الشكل، ويصف أكثر مما يحكم . . . إن حواسنا مرتبطة كثيرا بالثقافة، والنتيجة خسارة فادحة للتجربة، التى تصافح فيها الحواس الأشياء وجها لوجه. إن الحياة المعاصرة تسىء إلى قدراتنا الحسية . والواجب أن نسترد منذ الآن حواسنا (وعلى النقد أن يساعدنا فى ذلك)، يجب أن نتعلم كيف نرى أكثر، ونسمع أكثر، ونحس أكثر. إن واجبنا لن يكون فى أن نقبض على المحتوى ونستخلصه من الشىء، بل فى أن ننظر إلى الأشياء كما هى قائمة . واجبنا ألا نركز على المحتوى، حتى لايصرفنا عن رؤية الشىء فى حد ذاته . إن لغة النقد المعاصر ينبغى أن ترينا كيف يكون ماهو كائن، بدلا من أن تهتم بالكشف عما يعنيه هذا الكائن . نحن نحتاج إلى « حسية» الفن ، أكثر مما نحتاج إلى تفسيره» .

فالتركيز على الشكل ، إذن، هو فكرة لافته للنظر، وتستحق التحليل فى مسيرة الحضارة الغربية، التى صرفت جل اهتمامها إلى التركيز على المضمون والمحاكاة والمكان .

ومن هنا ، نجد الغربيين يحتفون كثيرا بتلك الحركات التى تركز على الشكل ، من أمثال الفن للفن، والشكلية الروسية ، والنقاد الجدد، والحداثة، ومابعد الحداثة، والبنائية، والأسلوبية، وغير ذلك من حركات مشابهة، تهتم بها كتب النقد، ويعتبرونها فتحا جديدا فى مسيرة الحركة الأدبية .

مشاركة القارئ

- ١٣ -

إن التركيز على العمل الأدبى كمادة غفل تقدم لقارئ ، لكى يخط عليها مشروعه، يفتح الطريق نحو النتيجة الأخيرة فى المقولة الثلاثية، التى يؤدى بعضها إلى بعض (موت المؤلف ← إحياء النص ← مشاركة القارئ) .

إن مشاركة القارئ مقياس نقدى حديث، يختلف عن المقياس التقليدى، الذى يتحدث عن استجابة القارئ، أو اندماجه فى العمل الفنى .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وسواء كان المقياس يعنى مشاركة القارئ أو استجابته، فإنه فى كلتا الحالتين منتزع من أعمال أدبية سابقة، تفرضها لحظتها التاريخية المعقدة، ويأتى النقد بعد ذلك كله فيستخلص قضاياه بصورة مبررة، وتعتمد على تطبيقات أدبية.

فقد كان العمل الأدبى الكلاسيكى يقدم جاهزا، تبدو عليه بصمات المؤلف صاحب الحق، الذى يحاول أن يعرض أفكاره مسلسلة، وأن يقنع القارئ بهذه الأفكار، ويلجأ إلى عناصر الخداع المختلفة والتى يسميها الحيل الفنية، التى تهدف إلى « دمج» القارئ فى الجو العام، وتحويله إلى متلق يحسن الدرس تماما.

ثم برزت أعماله مخالفة تهدف إلى مشاركة القارئ. وبث الوعى داخله، وتغيرت أساليبها الفنية. فلم تعد تعتمد على رسم الموقف الخادع الذى يدفع إلى الاستنامة والتلقى، وتوقع الانتقال من السبب إلى المسبب، أو من الشبيه إلى شبيهه.

وأخذت هذه الأعمال الطليعية تبث فى طريق القارئ ألغاما كثيرة، تجعله يسير فى طريقه وهو دائم التنبه، يحاول أن يتبين موضع قدميه، وأن يكتشف الألغام، وأن يكتشف طرقه الخاصة للإفلات من شراكها.

قد يقطع المؤلف السرد، وقد يستطرد إلى موضع آخر، وقد ينتقل انتقالا عشوائيا، وقد يظهر غير مايبطن، وقد يخلط الحقيقة بالخيال، والتقرير بالتصوير. وقد يقدم جملا متقطعة، أو أماكن بيضاء، أو نقطا، أو علامات تعجب. ولكنه، فى كل ذلك وغيره، يحاول أن يقاوم فكرة « التوقع» عند القارئ، والانتقال من السبب إلى المسبب، أو من النظير إلى نظيره.

إن المجموعة القصصية « لقطات» Snapshots لآلان روب جرييه، يمكن أن تقدم لنا صورة لهذا النوع من الأدب، الذى يعرض نفسه أمام القارئ، ويغريه لكى يشكله من جديد.

لقد قلت عن هذه المجموعة بالحرف الواحد مايلى:

« تقدم لنا هذه القصص العالم، وكأنه فى بداية تكوينه: طبيعة، وأرض بكر، وبرك، ومستنقعات، وغابات، وحياة لم تمتد إليها يد إنسان، كل المفاهيم، وكل الإنجازات، وكل الصناعات قد سقطت، وعادت الحياة إلى بدء التكوين، تستحث الإنسان على معرفة الأسماء، وكأننا إزاء آدم من جديد، يبحث، ويستكشف، ويعطى المسميات رموزها.

قصة « الطريق الخاطئ» وصف لمنطقة طبيعية بكر، أمطار، ونباتات، وظلال. كل شىء يغرى بالاكتشاف. وفجأة يظهر إنسان، وكأنه يأتى إلى الدنيا أول مرة، يتقى أشعة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشمس، يفحص المكان، يكتشف أنه أخطأ الطريق، فيعود إلى الغابة من جديد.

وقصة « طريق العودة» وصف لصخور، وبرك، وطحالب، ومزالق، وأحجار. إنهم ثلاثة يودون العودة إلى الجزيرة فلا يستطيعون، لاتواصل بينهم، يلقى أحدهم بالجملة سريعة، إنه لايسأل ولاينتظر الجواب، ولايدور بينهم حوار. إنها مجرد جمل، تنبئ عن عالم مستقل، أكثر مما تدعو إلى الاتصال. كل جملة جزيرة قائمة بنفسها. يظهر لهم شخص على قارب، يركبون معه، يكتشفون أنه أصم يجدف بهم فى الطريق الخاطئ.

ماذا يعنى عنوان « الطريق الخاطئ »، هل يعنى حكما تقويميا من المؤلف؟ وهل تمثل الجزيرة هدفا مقصودا؟ وهل يرمز الرجل الأصم إلى فقدان التواصل، أو جحيم الآخر؟

أسئلة ليس من السهل الإجابة عنها، لأن جرييه نظريا يرفض أية تضمينات لقصصه. إنه يقدمها كعالم مستقل قائم بنفسه »[1].

وأخذ النقد يساير هذه الأعمال الأدبية، ويقنن لطريقتها الجديدة، التى تدفع القارئ إلى اكتشاف المجهول، وبناء مشروعه الخاص، الذى قد يختلف عن مشروع غيره، بل قد يختلف عن مشروع المؤلف نفسه، لأن مبدأ موت المؤلف قد أفسح الطريق أمام اجتهادات أخرى.

يذكر « فيش» أن النقد الفعال «هو الذى يخلصنى من فكرة أن أكون على صواب، ويتطلب منى فقط أن أكون مهتما interesting »[2]. وهو يعنى بذلك أن النقد القديم الذى يتطلب معنى تفسيريا، يحتمل الصدق أو الكذب قد انتهى دوره. لم يعد الناقد مهتما بالبحث عن معنى جاهز، ولكن يكفيه أن يثير اهتمام القارئ، ويدفعه إلى البحث عن « إستراتيجيته» الخاصة. وقد تختلف هذه الإستراتيجية عن نية المؤلف، وقد تتعدد الإستراتيجيات، فالأمر متروك لنا بأن نختار مايثيرنا من بين هذه الإستراتيجيات.

ويؤكد « كولر» هذه الفكرة، ويرى أن السؤال عما يحمله الأدب من دلالات سؤال قد انتهى دوره، ولم يعد مبررا منذ أن فقدت نظرية « المحاكاة» سيطرتها على العقل الغربى. وحلت محلها نظرية « اللاتمثيل» التى نمت على يد الشكليين. وبدلا من الرواية التى تقوم على المحاكاة، أصبحت هناك الرواية، التى تقدم بناء Structure، يحتوى على مستويات عديدة، وتدفع القارئ إلى أن يتبنى مستواه الخاص.

---

(١) لقطات : ص ٦٣ (المقدمة).

(٢) The Novel Today, P.48.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وأصبح النقد الجديد يضخم من دور القارئ، ويجعله لايقل أهمية عن دور المؤلف نفسه، لأن القارئ يصنع عالمه بنفسه، ويتحول إلى مشارك ينطلق من موقع المسئولية والمشاركة فى صنع العوالم الفنية. إنه لايكتفى بدور المتلقى، فلا يترك نفسه لكى تندمج فى عالم المؤلف، وفى خدر لذيذ.

- ١٤ -

ولكن فكرة « مشاركة القارئ» توغل إلى أبعد حد، فيتحول العمل الفنى إلى معميات، بحجة أن القارئ هو المسئول وحده عن كشف هذه المعميات. أما المؤلف، فلا يقدم شيئا، بل هو يضلل القارئ بعيدا عن نيته.

قد نتفهم فكرة موت المؤلف، على أساس إلغاء المفاهيم الاجتماعية والنفسية، وكل ما هو داخل تحت كلمة « القيمة»، وهى فكرة ليست مرادة فى حد ذاتها، بل لأنها تفتح الطريق لعالم النص كوجود مستقل.

إن النص له وجود، وإلا فقد مبرره، وهو وجود يقدم كاقتراح متواضع من المؤلف، أى كلبنة أولى، تقدم أرضية ينطلق منها المؤلف والقارئ معاً. وللقارئ أن يقبل هذا الوجود، وله أن يرفضه. فحريته متاحة، شريطة ألا تؤدى هذه الحرية إلى إلغاء النص كوجود.

وهذا ماحدث فعلا فى بعض الأعمال الفنية، التى اندفعت مع فكرة مشاركة القارئ إلى أقصى الحدود، حتى تحولت حريته إلى فوضى.

ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك بما يسميه « لودج» « بالنهاية الخادعة False ending [1]، والتى لاتساهم فى كشف المعميات كما هو الحال فى النهاية المقفولة close، أو تشير إلى طريق من عدة طرق كما هو الحال فى النهاية المفتوحة open، بل إنها تعمى القارئ وتبعده عن وجود العمل الفنى كنص مقترح.

فالكاتب « سبارك» Murial Spark فى روايته « لا إزعاج» Not to Disturb (عام ١٩٧١م)، يحاكى الرواية البوليسية بطريقة ساخرة (mock). إن الصحافة تتحرك من أجل جريمة قتل، والإعلام يستعد، والتقارير تعقد، فى الوقت الذى نجد فيه الزوج والزوجة وعشيقها، لايزالون يتناقشون فى حجرة المكتب. وفى النهاية، يكتشف الخادم أن سادته لايزالون يعيشون فى عصر الغيبيات، فيعدم اثنين منهم لأنهما غير مناسبين لأحداث القصة، والطبيعة فى الخارج تهدر بصواعقها الناقمة.

(١) The Modes of Modern Writings, P.226.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وفاولز John Fouwes فى روايته « عشيقة الضابط الفرنسى» -The French Lieute nonts Woman (عام ١٩٦٩م)، يقدم لنا نهايات عدة، ويطلب منا أن نختار واحدة.

وبارث Iohn Barth، يثير سلسلة من النهايات فى روايته « ضياع فى مدينة الملاهى» Lost in the Funhouse (عام ١٩٦٨م). ثم يختار واحدة من النهايات، تبدو سخيفة وغير معقولة، بل إنه فى روايته « العنوان» Title لايحاول أن يبتكر أية نهاية على الإطلاق. «إنها توشك أن تنتهى. دع الحل يأتى بلا توقع، بلا ألم إن كان ممكنا، سريعا على الأقل، ولكنه حاسم. دعه يأتى الآن، الآن».

أما يروتيجان، فإن الفصل قبل الأخير فى روايته « صيد السمك فى أمريكا»، يضعه تحت عنوان «مدخل لفصل المايونيز»، ويقول عنه : «إنه يعبر عن حاجة ملحة لكى يكتب كتابا ينتهى بالكلمة مايونيز Mayonnaise ». وفعلا أنجز هذا الفصل تلك الرغبة. ولكن المؤلف يضيف فصلا أخيرا، عبارة عن نسخة طبق الأصل من خطاب « من الأم ونانسى إلى فلورانس وهارف». وهذا الخطاب ينتهى بملاحظة : « نأسف، فقد نسيت أن أعطيك Mayonaise (هكذا بخطأ هجائى) ». إن الفصل قبل الأخير قد حقق حاجة المؤلف، ولم يكن فى حقيقة أمره سوى طريقة تعسفية لكى ينهى الفصل بهذه الكلمة. أما الفصل الأخير (الخطاب) فلا صلة له على الإطلاق بأحداث الرواية. حقا، إن الملاحظة تخطئ فى حروف الكلمة، ولكن المؤلف كان قد نقلها من نسخة طبق الأصل.

- ١٥ -

إن المقولة الثلاثية تكاد تلخص آراء الحداثيين. التى يتداخل بعضها فى بعض. وهى مقولة تبدأ من موت المؤلف (كمرسل)، لتنتهى إلى مشاركة القارئ (كمرسل إليه)، عبر وسيط مشترك وهو النص (كوسيلة).

وارتبطت هذه المقولة فى مجتمعها الغربى بظروف تاريخية، وعوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية. وقد أفاضت كتب النقد الغربية فى الكشف عن هذه الظروف، حين تحدثت عن الرواية الامريكية، أو عن الرواية الجديدة فى فرنسا، أو عن الحداثة، ومابعد الحداثة، وغير ذلك من ظواهر أدبية وفكرية، لم تأت طارئة كالنبات الشيطانى، بل جاءت نتيجة عوامل كثيرة، تفاعلت عبر ظروف زمنية، فانتجت تلك الظواهر.

والباحثون قد يختلفون فى كمية هذه الظروف، ولكنهم جميعا يتفقون على أنها تعود فى مجملها إلى بنية المجتمع الغربى، وترتبط برؤيته الفلسفية، وحركته الاجتماعية والتاريخية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد رأى ريتشارد بالمر Richard Palmer أن الحداثة هى انعكاس للمجتمع التكنولوجى ، وتعبير عن ميله للسيطرة . إن النص يصبح عند الناقد موضوعا ، يقتضى تجربة ذهنية يعمل فيها بمفرده . وخلال الشىء المعطى له . فهو ينتهك النص ، ويمثل شكلا من أشكال الاستبداد ، وانعكاسا لإرادة السيطرة ، التى تبدو عند التكنوقراطيين والشراح العلميين ذوى النظرات المتعصبة ، فضلا عن أنه يعامل النص بمحدودية تفرضها الروح العلمية ، التى تعالج الأشياء بحيادوبرود ، وتوقف الحياة فيها .

وتأثر النقد الجديد بالروح العلمية السائدة شىء ردده كثير من النقاد من أمثال لويس كامبف Louis Kompf وريتشارد بويرية Richard Poirier وجفرى هارتمان Geoffrey Hartman وكذلك كثير من نقاد الوجودية التى رأت فيه انعكاسا للعقلية التكنولوجية التى سادت المجتمعات الغربية ، ورأت فيه تبسيطا للتجربة الإنسانية ، وانعكاسا للثنائية الديكارتية (الموضوع والذات) ، تماما كما فعلت الشكلية الروسية Formalism والبنائية Structure . ثم رأت أن تنظر إلى الأدب كتجربة وليس كموضوع ، تماما كما ننظر إلى الكائن البشرى كإنسان وليس كشىء .

أما إيريس ميردوك Iris Murdoch ، فهى تركز على صورة الإنسان فى العالم الغربى ، والتى أدت إلى هذا الاتجاه الجديد فى الأدب والفن ، فإن فلسفة هيوم وراسل والمنطق الوضعى قد جعلته عقلانيا وحرا ، وسيدا لكل ماحوله ، ومسئولا عن كل مايفعله . لاشىء يعلوه ويتجاوزه . وأصبحت لغته أداة لاختياره ، ودالة على مايفضله ، ومؤشرا إلى اتجاهاته العملية ، وذابت حياته الداخلية فى أفعاله واختياره وعقائده ، والتى هى نتيجة أفعاله . أما قضاياه الخلفية ، فهى تعود إلى مواقف عملية ، تكونت نتيجة قراراته هو ، وليست من إملاء سلطة خارجية . إن الكلمة التى تتردد هى « هذا حسن» Good ، أو هذا صواب right . وهى كلمة منتزعة من قراراته ، وليست من إملاء سلطة لاهوتية . وصورة الإنسان فى فرنسا لاتختلف عنه فى إنجلترا . فالذات عند سارتر تبدو حرة ، وقائمة بنفسها Solitary ، فلا يوجد واقع متجاوز . فعلى جانب ، توجد الرغبات والأهواء والعادات الاجتماعية ، وعلى الجانب الآخر ، توجد الإرادة . إن كثيرا من الماركسيين يرون أن فلسفة سارتر تمثل نظرية العالم الحر حول الذات .

إن مثل هذه التعليلات تمثل الخلفية الحضارية لنقد الحداثة ، ويجب أن تؤخذ فى الاعتبار ، عند مناقشة هذا النقد . فالأفكار ليست كتلة حديدية يمكن نقلها من بيئة إلى بيئة . إنها نتيجة تفاعل وظروف متداخلة ودون إدراك هذه الخلفية الحضارية ، لايمكن فهم هذا النقد حق الفهم ، لأنها تبدو حينئذ مقتطعة من سياقها العام .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تناقض مصطلح الموضوعية

- ١٦ -

ولم تقبل أفكار الحداثة على علاتها فى العالم الغربى، خاصة بعد أن تعالت أصوات تنتقد مسيرة الحضارة الأوروبية، وتخفف من النزعة « الفاوستية» المسيطرة على تلك الحضارة، وهى نزعة تضخم من دور العلم على حساب المطالب الأخرى، وتوقع فى قدر من الإحساس بالعبث، دفع الدكتور فاوست فى النهاية إلى أن يضيق بعلمه، ويبيع نفسه للشيطان عن أن يسترد ذاته المفقوده.

إن فكرة الطبيعة الموضوعية للأدب، وتحوله إلى علم يشبه علوم الطبيعة، تعرضت لانتقادات كثيرة من مختلف التيارات.

فهى تنتهى عند بروس فرانكلين إلى شكلية جافة، ويصبح النقد على حد قوله، مثل النعامة تخفى رأسها فى الرمال، وتعجب بالصلات الشكلية بين الذرات.

والوجودية ترى فى هذه الفكرة امتدادا للثنائية الديكارتية التى تفصل بين الذات والموضوع، فالقول بموضوعية النص يشطر الأديب إلى شطرين : الذات والنص، وهذه الثنائية عند ديكارت هى التى أفسدت تقاليد الفلسفة التجريبية.

وريتشارد بالمار يرى أن فكرة الموضوعية تحول الأدب إلى شىء بارد، وأن استعارة المناهج الطبيعية لاتصلح لعالم الأدب. فالعلم يقتطع الجزئية من سياقها العام ويوقف الحياة فيها، والأمر كذلك مع فكرة الموضوعية فى عالم الأدب تحول النص إلى شىء بارد، وتنسى أن النص فى حقيقته هو صوت إنسانى يأتى من الماضى، ولا يمكن اقتطاعه من سياقه. إن الحوار، وليس التشريح، هو الذى يستطيع أن يجعل عالم الأدب يفضى بأسراره.

وجوفرى هارتمان يرى أن هذه الموضوعية، تجمد اللغة المتغيرة والعصية، وتحولها إلى إطار ثقافى جامد. وهو يتفق مع بالمار، فى أن هذه الفكرة تمثل شكلا من أشكال الاستبداد، وتعكس رغبة التكنولوجيين فى السيطرة، ويؤدى هذا بالناقد إلى أن يخسر الصلة الحميمة مع الأشياء فى لغتها الحقيقية.

أما النقاد المسيحيون، فقد رفضوا هذه الموضوعية، من منطلق المبدأ المسيحى « الخطيئة الكبرى» Original Sim، ووجدوها عرضا من أعراض الغرور البشرى، الذى يثق ثقة كبيرة فى العنصر الإنسانى، ولايمكن الحد من هذا الغرور إلا بالعودة إلى ما يسميه « هالم» I.E.Hulme بالموقف الدينى، واستعادة الفردوس المفقود.

وبعد أن يناقش « جراف» هذه الآراء السابقة، يرى أن الجميع يتفقون على أن هذه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الموضوعية هـى انعكاس للذهنية التكنولوجيـة فى عالم الغرب، مع حاجتها الملحـةلتحويل العالم إلى موضوع . ثم يربط بينها وبين فكرة إليوت « اللاشخصايته» . Impersonality فى القصيدة، وهى تؤدى إلى سقوط الحس الإنسانى أمام تحديات العلم والتكنولوجيا[1] .

- ١٧ -

ويذكر « جـراف» أن مصطلح « الموضوعية»، يختلـف من موقف إلى مـوقف، وأن هذا الاختلاف قد يصل إلى حد التناقض، بما يلقى ظلالا من الغموض على هذا المصطلح .

ففى مقابـل هؤلاء الذين يحولون الأدب إلى مجرد حـامل رسالة ، فإن الموضـوعية تفيد أن الأدب لايرتبط بالمضمون، ولايعتمد على الماهية، وأن قيمته فيه . فهو لا يعنى ولكن يوجد، وهـو لايقرأ كشرح للعـالم الخارجى ، وإنما يقـرأ كبناء معنـاه ملتبس فيـه، لا بما يحيله مـن إشارات إلى العالم الخارجى .

وفى مقابل هؤلاء الذين يجردون الأدب من أيـة قيمة جادة، فإن هذا المصطلح يتحول إلى الضد، وتصبـح الموضوعية مطـابقة لما يسميه « بـروكس» Brooks ــ متبعا آراء إليـوت ـ بحقائق التجربة ، وهى حقائق لاتلتمس إلا فى الواقع الخارجى .

فالموضوعية، إذن، شىء غامض ومتناقض، مرة تقطع صلتها بالعالم الخارجى ، وتحول الأدب إلى عـالم مستقل، وأخـرى تبحـث عن حقـائق فى العـالم الخارجـى ، تعيد لـلأدب احترامه .

- ١٨ -

ويحاول « جراف» أن يخفف من سطوة « الموضوعيـة» ، فيطرح معها مصطلحا آخر وهو « التجربة» experilmce، وهو مصطلح ينظر إلى الأدب كعملية متحـركة، كحدث درامى ، كتجربة، وغير ذلك من كلمات تحتوى على حركـة، ولا تقل فى الأهمية عن كلمات ساكنة مثل البنائية أو التشريحية أو السياق اللفظى . ومن هنا ، فإن الناقد البنائى بروكس Brooks يتحدث عن الشعر باعتباره تجربة حية، أكثر مما هو تجريد ساكن لهذه التجربة .

إن الأفكار والمصطلحات يجب أن توضع فى صورتها الكلية وفى لحظتها التاريخية، فينظر إلى المصطلح مـع ما يماثله أو يخالفه، بـدلا من اقتطاعه مـن السياق العام، وتركيـز الضوء عليه، فيضخم من دوره .

إن التركيز على فكـرة الموضوعيـة وحدهـا، يحيلها إلى سرطـان البحر الـذى يفترس حتى

(١) litereture against itself, P. 129 .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نفسه . وإن وضع هـذه الفكرة مع توازن لفكرة أخـرى ، وهى التجربة ، يقترب بالنـاقد من الطبيعة الخاصة للأدب ، ويخفف من الاعتراضات التى رأينا نماذج لها فى الفقرة رقم / ١٦ .

إن هذا العصر هـو عصر الأنماط الثقافية ، كما يقـول لودج [١] ، فلا نستطيـع أن نصفه بالعصر الكـلاسيكى ، أو الرومـانتيكى ، أو الواقعـى ، أو حتى عصر الحداثة . فـالمذاهب والأشكال والأنماط تتـداخل فيه وتتعايـش ، وليس من المطلـوب أن يتبنى الناقد كـل هذه المذاهب ، بـل المطلوب حتـى لو تبنى إحـداها ، أن يدرك السيـاق العام ، حتـى لايختلط الشىء ونقيضه .

- ١٩ -

ذلك هو الإطار الذى يمكن أن نقدم من خلالـه أفكار الحداثة ، وهو إطار يؤخذ ككل فى ظروفه التاريخية والحضارية ، ونتائجه الفكرية والفنية .

فهى أفكـار تضرب إلى بنية الحضارة الأوروبيـة ، وهى حضارة تـرتد إلى جذور إغـريقية وثنية ، تتمرد على صورة الإله فى تراثها ، وتراه يحد من انطلاقة الإنسان ، وتفترض صراعا أو تعارضـا بين الإله والإنسـان ، ولايمكن للإنسـان أن يواصـل مسيرته ، إلا إذا فـك قيوده ، وأعلن موت الإله .

إن فكرة « موت المؤلف » ليسـت هى مجرد جملة تلقى للمباهاة ، ولكنهـا جملة تجر وراءها تداعيات فلسفية ، وتـرتد إلى جذور الحادية ، وتؤدى فى النهايـة إلى اختفاء القيمة ، وتحويل النصر إلى شكلية ميتة .

وفكرة الاختفاء بالشكل تلاقى اهتماما شـديدا فى هذه الحضارة ، لأنها تعتبر نقلة جديدة فى مسيرة الحضـارة ، التى أنهكتهـا الفلسفة ، وحـولت الأدب إلى جـدال حول المضمـون ، ودفعته إلى أن يحاكـى نماذجه ، ويتحول إلى صورة مـن أصل ، مثل تلك الظـلال فى كهف أفلاطون ، قيمتها بما تشير إليه من حقائق خالدة خارج الكهف .

أما مشـاركة القارئ فقد تضخمـت ، وتحول القارئ إلى إله مستبد ، إذا سمحنـا لأنفسنا باقتبـاس التعبيرات الإلحادية ، ومن بـاب المشاكلـة على أساس أن التمرد على الإلـه فى فكرة «موت المؤلف» ، قد أدت إلى إله جديد ، يتمثـل هذه المرة فى صورة القارئ ، استجابة لتلك التركيبة الوثنيـة التى تبحث دائما عن إلـه من صنع نفسها ، إن لم تجده فى المؤلـف وجدته فى القارئ

---

(١) The novel Toduy, P.99 .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

- ٢٠ -

وليس الأمر كذلك فى الحضارة العربية الإسلامية، فالإنسان هو خليفة الله فى أرضه. يمشى فى مناكبها، ويعطى الأشياء مسمياتها، ويعيش تحت رعاية الله دون صراع أوعداء.

وفكرة المحاكاة لم تلعب دورها الكبير فى تاريخ الأدب العربى، حتى يمكن أن تضخم المضمون، وتحول الأدب إلى جدل وفلسفة وبحث عن نموذج وأصل.

وظلت هذه الفكرة بعد الترجمة من الإغريقية، محصورة فى مجموعة من الفلاسفة، يفكون أسرار أفلاطون وأرسطو، وينقلون مصطلحاتهما دون فهم ولاتطبيق، ويعيشون فى عزلة عن الأدب والجماهير.

- ٢١ -

وبقى الأدب العربى أدب شكل بالدرجة الأولى.

كان الشاعر الجاهلى يوغل فى الصحراء، ويقتحم الطبيعة. لا لكى يضيع فيها، أو يلتمس عندها نموذجه، بل لكى يتغلب عليها، وينتصر على حمرها وأتنها وذئابها، ويعود فى النهاية منتصرا بنفسه، مفتخرا بقدراته، حاملا معه صيده.

وكان للشعر قوانينه الخاصة، وطبيعته الخاصة، لايلتمس صدقه من الواقع، ولاطبقا لنموذج فى الخارج، ولكن صدقه يلتمس من داخل القصيدة، ومن قوانينها الخاصة.

وجاء النقد فبارك هذا الجانب الشكلى الذى يركز على عالم النص، دون أن يربطه بعالم الواقع. وحين دارت معركة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى، مال النقد إلى كفة اللفظ.

إن الصفوة الممتازة فى تاريخ النقد العربى، يؤثرون جانب اللفظ. فالمعانى ملقاة فى الطريق، والألفاظ سبيلها سبيل الصيغ والتصوير، ننقل المعانى من كونها مادة « خام» يلتمسها كل إنسان، إلى عالم الشعر والتخييل. قال بذلك، بطريقة أو بأخرى، الجاحظ[١]. وقدامة بن جعفر[٢]، وابن خلدون[٣]، وابن سنان الخفاجى[٤].

---

(١) الحيوان : ٢/ ١٣٢.
(٢) نقد الشعر: ص ١٠١.
(٣) المقدمة : ص ٥٢٨.
(٤) سر الفصاحة: ص ٦٣.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والنقاد العرب حين يركزون على النص ، لايبحثون عما وراءه من دلالات اجتماعية أو نفسية ، ولكنهم يدرسونه كنسيج أو صنيع أو تصوير أو نقوش أو رسوم ، أو غير ذلك من مفردات وردت فى كتبهم ، وكلها تركز على جانب المتعة فى النص ، دون أن يشارك هذه المتعة إسقاطات فلسفية أو نفسية أو اجتماعية ، مما يعد انتهاكا للنص بالتعبير الحديث .

وتحت عنوان « الأهداف الإنسانية للأدب فى النقد العربى[1] » ، يؤكد الدكتور غنيمى هلال هذه الحقيقة ، ويرى أن النقد العربى لايتطلب من الشاعر التزامه بالحقائق الخارجية ، فقط يتطلب منه التزامه بمقتضيات الصناعة والصياغة . ويستشهد الدكتور غنيمى على ذلك بقول قدامه بن جعفر . « إن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين ، بأن يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا بينا ، غير منكر عليه . ولا يعيب من فعله ، إذا أحسن المدح أو الذم ، بل ذلك عندى يدل على قوة الشاعر فى صناعته واقتداره عليها » .

ولكن الدكتور غنيمى يرى فى ذلك تقصيرا من النقاد العرب ، ويقول فى نبرة لوم : «وأصبح مقياس البراعة فى الشعر لدى هؤلاء النقاد ، هو جودة الكلام ، وحسن الصياغة ، وفى الفصل بين العمل الفنى والصدق ـ صدق الواقع والصدق الفنى ـــ مساس خطير بأسس الفن الجوهرية . إذ لايستطيع فنان أداء رسالته إلا بالالتزام بالصدق الواقعى ، على حسب مايراه هو ، أو يفكر فيه كما يعتقده ، أو ما يشعر به ، ثم بالتزام الصدق الفنى بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع فى تصويرها إلى ذات نفسه ، لا إلى حفظ من عبارات ، وسرقة من جمل . وقد يتطلب هذا الصدق من الفنان أن يتحرر فى فنه وأدبه من عقائد سائدة ، أو مزاعم أخلاقية واجتماعية قائمة ، ولكن لا وجود لفلسفة فنية ذات قيمة ، تفصل ما بين العمل الفنى والصدق» .

إن الدكتور غنيمى هلال متأثر هنا بالمصادر الأوروبية فى عصره ، التى كانت تؤكد على القيمة الإنسانية ، وتبحث عما فى الأدب من أهداف وفلسفة .

وحين تغير ميزان النقد فى العالم الأوروبى ، ورأى النقاد فى هذه الأهداف الإنسانية انتهاكا للنص . بدأ نقاد الحداثة يرددون ذلك ، دون أن يدروا أن إمكانات هذا الاتجاه كانت مختمرة عند النقاد العرب . وقد رصدها الدكتور غنيمى هلال ، ولكن فى نبرة إدانة .

---

(١) النقد الأدبى الحديث : ص ٢١٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نقـــاد الحـداثـة

فى العالم العربى

- ٢٢ -

كان أمام نقاد الحداثة فى العالم العربى خياران :

أولهما وأولاهما : أن يبدءوا من هذا التراث العربى ، الذى يحمـل من الإمكانات مايمكن أن ينطلقوا منها لتأسيس حداثة ذات جذور.

والآخر والأخير: أن ينقلوا الحداثة الغربية بكل فلسفتها ونتائجها ، ويزرعوها فى كتبهم ، تحت عناوين الحداثة والخبرة وماشابه ذلك .

ولم يكـن بنيـانهم مهيأ لتقبـل الخيـار الأول ، فهـو يحتـاج إلى صبر وضبط ، وبعـد عـن الأضواء ، وعمل دون انتظار جزاء ، بل ربما يقابل بفتور.

أمـا الحل الآخر، فهـو يثير البريـق ، ويغرى أجهـزة الإعـلام ، ويحتل صـاحبـه مكانـة خاصة ، لأنه يرطن بلغة الغالبين ، وبين قوم أرهقتهم عقد المغلوبين .

فاختـاروا الحل الأخير، ونقلوا الإطار الغـربى الـذى سبق أن تحدثنا عنـه ، دون أن يعوا مـلابساتـه التاريخيـة ، وفلسفتـه الحضاريـة ، وأخـذوا يرددون الأعـلام دون تنبه للفـروق ، والمصطلحات ودون تبين للظلال .

ونقطة البداية بلاشك تلقى بنتائجها على طبيعة الاختيار، فلو أنهم بدءوا من جذورهم ، وطـوروا الإمكانـات المتاحـة لهم ، لأمكنهم أن يصلـوا إلى نظـرية فى الحداثـة خاصـة بهم ، وملتمسة مـن واقعهم ، ولها تطبيقـاتها ، وتحمل ظلالا مـن فلسفة حضـارتهم . نظريـة هم أصحابها ، منتجوها ومستهلكوها ، ومن حقهم أن يتيهوا بها ، وأن تتيه الأمة بهم .

ولكنهم بـدءوا من حيـث انتهى الآخـرون ، ورددوا ماقـاله الآخـرون ، وظلوا فى مـوقف المراهق ، يعجب بـأبيه ، ويردد كلامه ، ويخيل إليـه أنه مثل أبيه ، فله شارب مثـل شاربه ، وصوتـه خشن مثـل صوتـه تماما ، ومـا دروا أن موقفهـم شبيه بمـوقف « الممثـل كيف» فى مسرحيـة سارتـر ، يـؤدى أدوار الأباطـرة والملـوك ، وأبطـال شيكسبير، ولكنه لايستطيـع أن يتجاوز بذلك خشبة المسرح ، وإلا استحق الاستهزاء والعقاب ، كما حدث له تماما فى نهاية تلك المسرحية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن الإطار الغربى نابع من فلسفة بيئته وملتمس من تطبيقات فنية. وهو، فى الوقت نفسه، يؤثر فى أعمال أدبيه، ولايعيش منعزلا عن الحركة الفكرية والأدبية. وكان أصحابه يقدمونه داخل بدائل أخرى، فتضع بجانبه الشبيه والمغاير، حتى لايستبد وحده بالمساحة، ويعربد فى الميدان.

أما هنا، فكل شىء يأتى من وراء البحر، نقيم له الطقوس، ونتلو فى معبده الأناشيد، ونحرق البخور. وباختصار: نحوله إلى شىء يشبه اليقين الدينى.

الحداثة فى عالمها الغربى هى منهج للاقتراب من النصوص، ويتحاور مع مناهج أخر. أما هنا، فقد تحول من منهج إلى مذهب، لأن التركيبة الشرقية تتدخل، فتحول ماهو قابل للحوار، إلى يقين لايقبل الحوار.

وقد سبق لى أن قلت شيئا من هذا، حول رسالة الدكتوراه « التقابل والتماثل فى القرآن الكريم»:

« البنائية منهج، شأنه شأن المنطق، يهدف إلى سلامة الفكر.

هكذا يراه أصحابه، وهكذا يتعاملون معه، وهكذا يعرفون متى يستخدمونه، ومتى يطرحونه.

ولكنه، عندما تحول إلى يقين دينى، واندفع السيل العرمرم، أخذوا يتلون الأدعية، ويحرقون البخور فى محراب البنائية، فتحولت من منهج إلى مذهب، ومن أداة إلى فلسفة. وأصبح المؤلفون، حتى فى الرسائل الجامعية، لايبغون الوصول إلى الحقيقة من خلال استخدام البنائية والجداول والإحصاء، حتى لو لم يكن كل ذلك مفهوما، وعمدوا إلى الموضوعات البحثية، حتى ما كان منها تقليديا، وحتى ماقتل بحثا، أعادوا بحثه من خلال منهج البنائية، وأصبحنا نقرأ امرأ القيس والمتنبى وأبا نواس ومحمود حسن إسماعيل، من خلال الجداول والإحصائيات والأشكال الرياضية، فبدوا غرباء عن وجداننا، لايمتون بصلة إلى امرئ القيس والمتنبى، وغيرهما ممن كنا نقرؤهم، ونستمتع بشعرهم، ونهتز طربا لإيقاعاتهم»[1].

اختاروا إذن الحل الآخر والأخير، وزرعوا هذا الإطار الغربى فى كتبهم. وأعيد «فى كتبهم» لأن هذا الإطار ظل بعيدا عن الواقع الأدبى، لايستند إلى تطبيق، ولايرشد إلى خطأ، ولايعدل من نص.

---

(١) دليل الرسائل الجامعية: ص ٢٥١.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومن هنا نجد الكثيرين من نقاد الحداثة عندنا، يتجنبون التطبيق ويدورون فى تلك النظريات، وكأنها فلسفة مقصودة لذاتها، أو كأنهم يريدون أن يستعرضوا أمام القارئ قدراتهم العقلية، ومعرفتهم بعلوم الأوائل والأواخر. هم بذلك يريدون أن يستصغروا من شأن القارئ، وأن يحولوه إلى ذرة تدور فى فلكهم.

هم يتحدثون نظريا عن موت المؤلف العالم الخبير الذى يحيط بكل شىء علما، وفى كتبهم يتحولون إلى مؤلف محيط. وهم يتحدثون نظريا عن مشاركة القارئ، وأنه منتج للنص، وأن قراءته اكتشاف وإبداع، وفى كتبهم يتحولون إلى حواة وسحرة، يخدعون القارئ عن نفسه، هم باختصار يقولون مالايفعلون.

وقد نجد بعضا من هؤلاء النقاد يبحثون عن تطبيق لأفكارهم، فيخضعون الشعر الجاهلى، أو عبد القاهر الجرجانى؛ أو حتى القرآن الكريم. لهذا الإطار النظرى، ونكتشف فى النهاية، أن النص يضيع، فى زحمة الجداول والإحصائيات والأشكال، وغير ذلك من زخارف تصرف القارئ عن النص، وتجعله مبهورا باستعراض العضلات، والتشقيقات الجدلية والتلاعب اللفظى. تقرأ عند أحدهم تحليلا لمعلقة امرئ القيس، وتضيع المعلقة ويبقى حديثه عن الشبق الجنسى. وتقرأ عند الآخر تحليلا لفكرة التقابل والتماثل فى القرآن الكريم، ويضيع منك النص، وتبقى فى مواجهة زحمة من الأشكال، التى يمكن أن تقرأ مقلوبة ومعدولة. إن الفكرة النظرية عند نقاد الحداثة تعنى طرح كل شىء ماعدا النص، ولكنها عند التطبيق، تتحول إلى الاهتمام بكل شىء ماعدا النص.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الغـذّامـى

فى « الخطيئة والتكفير »

ـ ٢٣ ـ

ولن نقـف عند كل واحـد من نقاد الحداثـة بالتفصيـل، فكلهم عجينة واحـدة. اللغة واحدة، والمصـادر واحدة، والنتيجـة فى النهايـة واحدة، وهـى اغتراب عن القـارئ وعن النص معا.

ولكننا سنختار واحدا من هؤلاء النقاد، هو الدكتور عبد الله الغذّامى، لأنه من أكثرهم اجتهادا. فهو يسوق أفكاره فى قالب مشوق تبدو فيه الخصوصية إلى حدما، وهو يبحث فى التراث عن سند لأفكاره، ويـردد أعلاما مثل الغزالى وابن سينا والقرطـاجنى وابن خلدون. وهو، بعد ذلك كلـه، يقدم نموذجا تطبيقيا، يلتمسه فى أشعار حمزة شحـاته، ويمتحن به صدق نظرياته.

ولن نقف عند كل كتـب الغذامى، بل سنختار من بينها واحدا، وهـو كتابه « الخطيئة والتكفير» (الطبعة الأولى سنـة ١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٥ م)، لأنه أهـم كتبه فيما يتعلـق بنظريـة الحداثـة، وبقية كتبـه عيـال على هذا الكتـاب، فهـى مجرد محاضرات عـامة، أو مقـالات صحفية، تعتمد فى مادتها الرئيسة على ماجاء فى كتاب « الخطيئة والتكفير».

ـ ٢٤ ـ

ويصدّر الغذامـى كتابه باقتبـاسات لشتراوس وبارت ، تؤكـد على أهمية اقتراب الأدب كعلم من ميدان العلوم الطبيعية. وهذه الاقتباسات التى اختارها الغذامى وتعبر عن رأيه، تنظر إلى هذا الاقتراب كفتح جديـد فى ميدان الأدب، أو على حد تعبير شتراوس فى إحدى هذه الاقتباسات:

« روضت العلوم الإنسانية نفسها منذ قرون ، على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفـردوس الذى لـن يتاح لها دخولـه أبدا. ولكن فجـأة ظهر منفـذ صغير ، انفتح بين هذين الحقلين، والفاتح لهذا المنفذ هو علم اللغة الألسنية».

وقد تعرضنا لفكرة الموضوعية فى الأدب رقم / ١٦ . فإذا كان هناك من يراها كشفا وفتحا وفردوسا، فغيره كثيرون ممن يرونها شكلية فارغة، تكشف عن سيطرة العلم، وتعكس رغبة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التكنولوجيين فى تحويل كل شىء إنسانى إلى موضوع . فليست هى إذن الفردوس المفقود ، وليست هى المخلص لعالم الأدب ، بل هى تجمد هذا العالم الحى ، وتحوله إلى شىء بارد .

ورأينا أيضا أن هذه الفكرة يصيبها كثير من الغموض ، الذى قد يصل إلى حد التناقض بين موضوعية تلغى الإسقاطات إلى الخارج ، وموضوعية تبحث عن الحقائق الثابتة فى الخارج (انظر الفقرة رقم ١٧) .

ونضيف إلى ماقلناه : إن فكرة موضوعية الأدب ، واقترابه من مناهج العلوم الطبيعية ، لم تكن واضحة فى ثنايا كتاب الغذامى ، الذى قد تحول إلى مجموعة آراء يقتبسها من هنا وهناك ، تختلط فيها مدارس الألسنية عامة دون تفريق .

وقد انتهى الكتاب بدعوة مفتوحة من النص ، لكى يشكله القارئ حسب قراءته الخاصة . ومن الطبعى أن تتعدد القراءات ، وأن تختلف حتى عما هو فى نية المؤلف . وقد يكون هذا متفقا مع طبيعة الأدب ، ولكنه لايتفق مع العلوم الطبيعية ، التى لاتقبل إلا ماهو يقين ، والتى تعزل الظاهرة عن الاستجابات الذاتية (القراءات الخاصة) ، وتحولها إلى موضوع محايد ، لايختلف حوله اثنان .

-٢٥-

وقد وصف الغذامى كتابه على الغلاف ، ضمن أوصاف ثلاثة أطلقها على صدر كتابه بانتشاء ، وصفه بأنه « مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية » ، ومن هنا يمكن أن نقسم الكتاب إلى قسمين :

١ ـ قسم نظرى .

٢ ـ قسم تطبيقى .

-٢٦-

والقسم النظرى يطغى على الكتاب . فمنذ الصفحات الأولى حتى ص ١٠٩ . والمؤلف مشغول بتقديم البنيوية والسيميولوجية والتشريحية وغير ذلك من مدارس الألسنية ، وهو فى هذا التقديم يخلط المدارس بعضها ببعض ، ومايقوله عن إحداها ينقله إلى الأخرى ، وقد يقتبس من كلام بارت عناصر السيميولوجيا وهو بصدد الحديث عن البنيوية (ص ٢٨) ويخرج القارئ فى النهاية دون تعريف محدد للمدارس . والمؤلف يثنى على الجميع ، ولايفرق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بين واحد منها . وكل كاتب يصبح مدرسة ، وكل مدرسة تعتبر فتحا فى مسيرة النقد العالمى ، أو كما قال (ص ٤١) عن البنائية : « وبذلك تبرز كأكبر تحول أدبى فى هذا القرن ، من كل وجوه الفكر الإنسانى ، وربط الإنسانيات بمناهج العلوم التجريبية » .

ويبدأ الحديث عن النموذج التطبيقى من ص ١٠٩ ، ولكنه يظل حتى ص ٢٥٩ حديثا فلسفيا ومضمونيا ، وهو حديث يشغل الفصلين الثانى والثالث من هذا الكتاب .

ففى الفصل الثانى ، وتحت عنوان « فلسفة النموذج » ، يتحدث عن فلسفة النموذج ، والتى تدور حول القصة الأزلية بين آدم وحواء ، التى بدأت بالخطيئة ، وانتهت بالتكفير . ومن هنا ، كان عنوان كتابه « الخطيئة والتكفير » .

إن الغذامى لم ينطلق فى هذا الفصل من سمة فنية نصية ، ولكنه انطلق من محور عقائدى وجدانى تاريخى ، يضرب إلى تراث دينى مقدس ، سماه « الخطيئة والتكفير » ، وأخذ يتبع عناصر هذا المحور التى حددها فى ستة هى .

١ ـ آدم (الرجل ـ البطل) البراءة .
٢ ـ حواء (المرأة ـ الوسيلة) الإغراء .
٣ ـ الفردوس (المثال ـ الحلم) .
٤ ـ الأرض (الانحدار ـ العقاب) .
٥ ـ التفاحة (الإغراء ـ الخطيئة) .
٦ ـ إبليس (العدو ـ الشر) .

وقد حرصت أن أنقل مدلولات هذه العناصر بالطريقة التى ذكرها الغذامى ووضعها بين الأقواس ، لأبين أن هذا الفصل قد تحول إلى البحث عن هذه العناصر داخل العمل الأدبى .

وأصبحت العناصر مطاطة بعد أن حولها إلى رموز ، وهى رموز واسعة ، تشمل البراءة والإغراء والمثال والحلم والانحدار والعقاب والخطيئة والعدو والشر ، أو بعبارة أخرى هى تشمل كل مافى الكون ، وكل مايدور داخل الإنسان من مشاعر الخير أو الشر .

ولم أجد فى كل ماقدمه الغذامى من قصائد ، بل فى كل قصائد حمزة شحاتة ، إشارة صريحة إلى قصة الخطيئة والتكفير بعناصرها الستة ، وكل ما وجدته هو تفسير دلالى لهذه العناصر ، وهو تفسير مطاط شامل ، راح المؤلف يتابعه فى القصائد بلا كلل ولا ملل .

والمؤلف يتكلف فى شرحه للقصائد حتى تستجيب لهذه الرموز . فالقارئ يقرأ الشعر ، ثم يقرأ شرحا مخالفا . إنها أفكار مسبقة عن نموذج عقائدى وجدانى ، يحاول المؤلف أن يفرضه على واقع القصيدة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نحن إذن إزاء دراسة نفسية تحليلية فلسفية، يكثر فيها المؤلف من الإشارة إلى يانج ومصطفى سويف، وإلى تعبيرات مثل : جماعية اللغة، واللاشعور الجمعى وحالة النحن؛ وهى تعبيرات ثلاثة ترتد إلى قاموس التحليل النفسى.

فهى إذن دراسة نفسية من نوع الدراسة التى كان العقاد يستخدمها ويبحث فيها عن مفتاح الشخصية. والغذامى لاينكر ذلك. يستخدم التعبير العقادى فيقول : « وحسبنا أن قدمنا نموذجا فى مانراه «مفتاحا» لأدب شحاته، وحسب أمثلة موجزة عنه مؤشرا إليه ودالا عليه، والعمل هو مفتاح نفسه، والقارئ هو الفاعل». (ص ١٨٠) .

لا لوم على العقاد، فهذا هو منهجه وهو لايخفيه، وهو يخلص له نظريا ونصيا، وهو يطبقه على شخصيات أدبية وغير أدبية. وهو يستخلصه من واقع شخصياته، دون إسقاطات مسبقة. وهو، حين يشير مثلا إلى صفة « النرجسية» كمفتاح لشخصية الحسن ابن هانى، فإنه يستقرئ هذه الصفة فى أشعاره، وهو يستشهد بأقوال علماء النفس، الذين يدعمون من منهجه النفسى.

ولكن الغذامى غير ذلك، المقدمات تختلف عن النتائج. وأول الكتاب حديث عن المضوعية العلمية، وهتاف بسقوط التحليلات النفسية، وآخره تجسس على شخصية الشاعر، وبحث عن دوافعه، وتحليل لعقده واتجاهاته، ونبش لحياته الخاصة، وحديث عن فلسفة الرفض عنده، وكشف لعقدة الناقص الذى يبحث عن الكامل على حد تعبيره (ص ٢٠٢) .

أما الفصل الثالث، فعنوانه (آدم حيا . . آدم خطاء) ، وهو عنوان فى تركيبه يقترب من إيقاع الجملة فى الكتاب المقدس، ومازال المؤلف يلح على ذلك الجواللاهوتى المتمثل فى القصة المقدسة بين آدم وحواء، والتى يسميها المؤلف قصة الخطيئة والتكفير.

وإذا كان المؤلف قد تحدث فى الفصل السابق عن عناصر هذه القصة، وحددها فى ستة، فإنه فى هذا الفصل يتحدث عن محاور هذه القصة، ويحددها فى ثلاثة ، هى :

١ ـ محور (التحول ـ الثبات) .

٢ ـ محور (الشعر ـ الصمت) .

٣ ـ محور (الحب ـ الجسد) .

وغرض هذا الفصل دلالى، وليس جماليا، كما يقر المؤلف (ص ٢٢٠). ومن هنا، تحول هذا الفصل إلى دراسة فلسفية ، تتابع فى شعر شحاتة المضامين الآتية :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

١ ـ روح التجديد .

٢ ـ فلسفة الرفض .

٣ ـ صورة المرأة .

فالفصل إذن دراسة موضوعية ، لا بالمعنى البنائى الذى يتحول فيه النص إلى موضوع مكتف بنفسه Self suffi cience ، ولكن بمعنى أن النص هنا يحيل إلى موضوع olj ective خارجى ، ويصبح النص دالا يبحث عن مدلول .

ويبقى الحديث عن العناصر الجمالية فى شعر حمزة ، متمثلا فى الفصلين الأخيرين ، ويبدأ من ص ٢٥٩ ، لينتهى آخر الكتاب ص ٣٤٣ ، أى أقل من مائة صفحة على أحسن تقدير.

ولم تخلص هذه الصفحات المائة للناحية الجمالية وحدها ، بل إن ولع المؤلف بالتجريديات والنظريات ومايدور حول النص ، استغرق أكثر من نصف هذه الصفحات ، ولم يبق ـ عند أحسن تقدير ـ سوى مايقل عن ٥٠ صفحة للناحية الجمالية من جملة هذا الكتاب الطويل .

وسوف نتحدث بالتفصيل عن هذه الصفحات فى الفقرة رقم / ٣٩ .

ـ ٢٧ ـ

وليس الغذامى مؤلفا للجزء النظرى ، الذى يحتل مساحة كبيرة من هذا الكتاب ، بالمعنى الدقيق لكلمة التأليف . بل هو عارض جيد لآراء الألسنيين فى العالم الغربى .

وهو لاينفى ذلك . فقد بلغ قدرا من الشجاعة والأمانة ، ما جعله يشير إلى مصادره ، وينسب كل شىء إلى صاحبه . ولم يبلغ من القحة حدا لكثيرين فى عالمنا العربى ممن يترجمون هذه الآراء ، ثم ينسبونها إلى أنفسهم ، يسيئون الظن بإمكانية القارئ على كشف الدخيل من الأصيل ، ويسىء القارئ بهم الظن مرتين : مرة لأنه دعى سارق مخادع ، وأخرى لأنه يجهل إمكانات القارئ ويشكك فى نضجه .

الغذامى إذن يجاهر بمصادره ، وهو يذكر ثبتا لهذه المصادر فى نهاية كتابه ، وهو يحيل إليها فى الهوامش فى ثنايا كتابه .

وهى مصادر أجنبية بالدرجة الأولى ، لأن الغذامى ، كما قلت ، عارض جيد للمدارس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الألسنية فى الغرب . وحين يورد فى نهاية كتابه كشفا بمواد الكتاب ، فإننا نلاحظ أن الأعلام الأجنبية تطغى بدرجة كبيرة ، وتتكرر بصورة لافتة ، فدى سوسيير مثلا يرد فى الكتاب نحوا من ١٨ مرة ، وديريدا ١٣ مرة ، وشتراوس ١١ مرة ، وياكوبسون ١٠ ، وكولر ٦ .

- ٢٨ -

والشخصية الأولى ، التى تمثل غرام المؤلف ، هى شخصية رلان بارت . فإذا كان بارت ، كما يقولون ، قد توحد بالنص وأصبح عشقه الأول والأخير ، فإن الغذامى قد توحد ببارت ، وأصبح همه الأول والأخير . فهو يكرر اسمه فى ثنايا الكتاب نحوا من ٤٥ مرة . وهو يقدمه بحديث الولهان ، وكأننا إزاء فارس من فرسان العصور الوسطى . فيقول تحت عنوان « فارس النص » .

« لم يحظ أحد بالتربع فوق سنام نظريات النقد ، مثلما حظى رولان بارت ، الذى قاد طلائع النقد الأدبى لمدة ربع قرن ، وماتزحزح عن الصدارة قط » (ص٦٤) .

وهو ينهى الحديث عنه تحت عنوان « عشق النص » ، فيقول :

« هذه بعض من أفكار بارت ، أفردتها هنا بحديث يخصها ، وماذلك بحاو إلا لجزء يسير من إنجاز هذا الناقد العظيم ، وغير ماذكرت الكثير ، ومنه شىء تناولته فى عرض الكتاب ، رأى القارئ بعضه فيما سبق ، وسيرى كثيرا فيما يلحق من فصول » (ص٧٤) .

وهو بين البداية والنهاية ، يقول : « ويبرز من خلال كتاباته كاتبا متميزا ماهو بالناقد ، وماهو بالفيلسوف ، ولا هو بالشاعر والفنان ، وماهو بالروائى . ولكنه كل هؤلاء مجتمعين » . (ص٦٧) . ويقول : « ومن هذا المنطلق ، تحررت كل كتابات بارت ، حتى فترة السبعينيات حيث ، يقفز جواد فارسنا قفزات واسعة المدى لتحرير النص مثلما حرر الكلمة » . (ص٧١) .

وهو ، بعد ذلك كله ، يدورمع فارسه حيث دار ، ومع ذلك ، يحس إزاءه بتقصير تنم عنه الأسطر الأخيرة (ص ٧٤) كما يحس دون سانتشو إزاء صديقه وفارسه دون كيشوت .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

- ٢٩ -

ويمكن أن نصنف كل ماقاله الغذامى من آراء نظرية ، تحت مصطلحين :

١ ـ النصية Textuality

٢ ـ التناصية intertextuality

وأعنى بالنصية كل ما شرحته من قبل فى المقولة الثلاثية (موت المؤلف ـ إحياء النص ـ مشاركة القارئ) ، والذى يتلخص فى معاملة النص كقماش أو نسيج أو تصوير، أو غير ذلك من مفردات تركز على النص كبنية فنية ، دون أن تهتك هذه البنية بالبحث عما وراءها ، من معلومات ثقافية ، سواء كانت اجتماعية أو نفسية أو تاريخية أو حضارية .

وقد وجهت تحفظات كثيرة حول هذه الفكرة ، ألمحنا إلى بعضها فيما قبل ، وتكاد تتفق على أن هذه الفكرة يمكن أن تؤدى إلى شكلية فارغة ، تجرد الأدب من كونه « تجربة» axperience زاخرة بالحياة والظلال والإيحاءات .

ومن أجل ذلك ، برز على السطح المصطلح الثانى « التناصية» ، ليكمل مفهوم «النصية» ، ويتلافى الكثير من التحفظات . إن النصية تعنى الآنية ، والنظر إلى النص دون امتداد تاريخى . أما التناصية ، فهى تعنى « تداخل النصوص» ، وتكشف عما وراء البنية من عمق تاريخى ، يتمثل فى ثقل النصوص ، أو حضور نصوص أخرى وراء هذا النص . فالنص ، حينئذ ، ليس هو ابن لحظته ، بل هو نتيجة حوار مع أرواح سابقة تفضى إلى النص الحالى بالسر، وتجعله جديراً بأمانة الكلمة ؛ وهومايعبر عنه مرة بجماعية اللغة ، ومرة بالسياف التاريخى ، ومرة بسياق الجنس الأدبى ، ومرة بسياق النص نفسه ، وغير ذلك من تعبيرات يمكن أن تجمعها كلمة واحدة وهى « التراث» .

- ٣٠ -

وكل ماذكره الغذامى عن ياكوبسون وغيره ، وكل ماذكره عن التشريحية وغيرها ، يمكن أن يرتد إلى مفهوم النصية والتناصية .

ولن نعيد ماذكره بالتفصيل ، فقط سنقف عند غرامه الأول والأخير رولان بارت ، وفى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

صورة موجزة يمكن أن تعطى فكرة عن موقف الغذامى نفسه ، وعن موقف نقاد الحداثة بصورة عامة .

إن ماذكرناه من قبل عن المقولة الثلاثية (موت المؤلف ـ التركيز على الشكل ـ مشاركة القارئ) ، يمكن أن يعد مصدرا أساسيا لكل ماقاله الغذامى عن فكرة النصية نقلا عن رولان . فهو يلخص مقالة رولان «موت المؤلف» ، وهو فى هذه المقالة لايخرج عن المقولة الثلاثية ، التى تبدأ بنقض فكرة المحاكاة بمعناها الإغريقى ، وإعلان موت المؤلف بكل مايحمله من سيرة ذاتية ، ومعارف عامة ، وتضمينات نفسية أو اجتماعية . وكل هذا يفسح المجال أمام النص ، لكى يكون عالما مكتفيا بنفسه ، متضمنا إشاراته داخل بنيته النصية ، ثم يقدم القارئ بعد ذلك بكل تبجيل وسلطة ، لكى يفك إشارات هذا العالم المغلق ، ويمنحه الحياة ، وحول كل هذه المعانى ، يقول الغذامى :

« لو كتب لقيس بن الملوح أن يصل إلى ليلاه ، فما هو طريقه إليها؟

لاطريق له سوى أن يموت زوجها الذى حال بينه وبينها . وهذا تماما هو طريق رولان بارت إلى معشوقه ، إلى النص . ولذا يكتب مقالة فى عام ١٩٦٨ ، يعلن فيها « موت المؤلف» ، وكان هذا هو عنوان المقالة . وفيها يناقش بارت مفهومات مؤلف وقارئ ، مؤكدا على أن الكتابة هى فى واقعها نقض لكل صوت ، كما أنها نقض لكل نقطة بداية ، (أصل) . وبذا يدفع بارت المؤلف نحو الموت ، بأن يقطع الصلة بين النص وبين صوت بدايته . ومن ذلك تبدأ الكتابة التى أصبح بارت يسميها بالنصوصية (Textuality) ، بناء على مبدأ أن اللغة هى التى تتكلم وليس المؤلف ، والمؤلف لم يعد هو الصوت الذى خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج . ووحدة النص لاتأتى من أصله ومصدره ، ولكنها تأتى من مصيره ومستقبله . ولذا ، يعلن بارت بأننا نقف الآن على مشارف عصر القارئ . ولاغرابة أن نقول إن ولادة القارئ . لابد أن تكون على حساب موت المؤلف . وبذا يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد ، فينقل رولان بارت منافسه ، ليستأثر هو بحب معشوقه (النص) ، وينتصر القارئ على المؤلف ، ويخلو الجو للعاشق ، كى يمارس حبه مع محبوبه الذى لايشاركه فيه مشارك » . (ص ٧١) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التناصية ورولان بارت

-٣١-

أما فكرة التناصية عند الغذامى ، فهو يشير إليها فى مواقع متعددة من كتابه ، نقلا عن رولان بارت أيضا . وهو ، مرة ، يسميها جماعية اللغة (ص ١٤٠)، أو كما يقول بارت فى كتابه (S/Z)، والذى يصفه الغذامى بأنه فريد .

« أنا ، أقرأ النص . هذه المقولة بتناغمها مع عبقرية اللغة ليست دائما صحيحة . فالنص كلما زادت جماعيته ، تضاءلت فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة . وأنا لا أخضعه لعملية تحويل ، يترتب عليها عملية أخرى ، تعرف بأنها القراءة ، لأن هذه الأنا ليست ذاتا بريئة وأجنبية على النص تتعامل معه كنتيجة لذلك ، وكأنه مادة للتحليل أو منتجع للسكنى . إن هذه الأنا التى تتقدم نحو النص هى نفسها (جماعية) تكونت من نصوص أخرى ، ومن شفرات غير متناهية ، أو بقول أدق . من شفرات منسية (أى أن أصولها منطمسة) . . » .

وهو ، ثانية ، يسميها المخزون المعجمى ، ليشير بذلك إلى فكرة رولان بارت عن «المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة» . heterog eneous dictionory of intertes ctuality وهو يعنى أن هذا المخزون قد تكون « من خلال نصوص متعاقبة على ذهن القارئ . . . فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن ، منسحبة من ثقافات متعددة ، ومتداخلة فى علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس» . (ص٣٢٣) .

وهو ، ثالثة ، يسميها بالبعد التاريخى ، على أساس أن لكل كلمة لغوية بعدين أساسيين تتحرك خلالهما « بعد آنى» sonchronic ، وآخر تاريخى dia chroinic . وفى الخطاب العادى يبرز بعدها الآنى (وهو استعمالها العصرى) لأن الهدف منه مباشر ونفعى . أما فى النص الأدبى ، فإن الموروث الفنى للجنس الأدبى الذى يتقمصه النص ، يعلى جانب البعد التاريخى للكلمة ، لكنه لايسجنها فيه . فهى بقدر ماتترفع عن البعد المباشر ، فإنها أيضا تتجاوزه منفتحة على المستقبل ، ورصيدها الموروث يمكنها من منح إيحاءات متعددة المضامين . وهذا يفتح مجالها لتكون قادرة للدلالة على أى شىء يتخيله متلقيها ، حتى لكأنها تدل على كل شىء ، أولا تدل على شىء أبدا» . (ص ٣٢٤) .

وهو ، رابعة ، يسميها بالشفرة الثقافية ، مشيرا أيضا إلى منهج رولان بارت فى نقد النص الأدبى خلال شفرات خمس ، يهمنا منها هنا شفرتان :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

١ ـ الشفرة الثقافية . « وتشمل الإرجاعات المعرفية التى تشير إلى ثقافة ما تتسرب خلال النص ، وهـذا ليس معناه أن بـارت يسعى إلى رصد المعـرفة النفسية للنـص ، ولكنه يهدف فقط إلى مجرد الإشارة إلى نوعية هذه المعرفة» . (ص٦٦) .

٢ ـ الشفرة الرمـزية . ويشرحها الغذامى بما سبق أن تحدث عنـه حول المنهج البنيوى فى اكتشاف عالم النـص دون إسقاطات خارجيـة ، وخاصة خلال فكـرة التقابل بين الشيئين ، والتى تعود فيما يرى إلى الفكرة البلاغية عن الطباق (انظر ص ٦٦) .

وهو، خامسة ، يعيدها إلى الموروث التراثى ، ويذكر هنا صراحة أن هذا « إعادة للوحدة بين المنشـئ والمتلقى فى استقبـال النـص وفى تفسيره ، أى العرف الأدبـى الـذى تنشأ عنـه مقومات الأدب» . ويستشهد هنا بما قاله كولـر « إنه من التضليل أن تتحدث عن القصيدة على أنها كل متجـانس أو وحـدة عضوية مستقلـة ، تامـة فى نفسها . وتحمل معـانى ثـرية فائضة . إن التناول السيميـولوجى يقترح نقيض ذلك . بأن نفكـر فى القصيدة على أنها قول لادلالة له إلا ضمن الأنظمة العرفية التى اكتسبهـا القارئ ولو أطلقنا أنظمة أخرى غيرها ، فإن إمكانات الدلالة عندئذ ستتغير» . (ص ٣٢٢) .

وهو ، سـادسة ، يشير إلى التراث الثقـافى للجنس الأدبى ، على أساس أن كـل جنس يتملك أعرافه الأدبيـة ، التى تفرض نفسها على المؤلف وعلى القارئ . وهـو يستشهد بذلك على فكرة الجنـس الأدبى ، التـى يرى كولـر أنها تسبق عملية القـراءة وتوجـه مصير النص «ولايستطيـع المنشـىء أن يتمـرد على هذا السلطـان مهما حـاول . لأنـه محكـوم فى التفكير بـالقارئ ، ولـوحاول تجاهـل القـارئ فلابـد لـه أن يفكر فى نفسـه كقارئ لعملـه» . (ص ٣٢٣) . وهو، فى كل ذلك ، يتدارك الاعتراضات التى وجهت إلى فكرة النصية ، بأنها تقف عند الآن ، وتقـدم النص كعـالم مغلق على نفسـه دون امتدادات . ولكـن فى النهايـة تبدو المصطلحـات عند نقـاد الحداثـة مطاطـة ، فهـم ينقضـون مايقـولـون ، ويستدركـون على مايؤكدون .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

البلاغة العربية
وفكرة النصية

- ٣٢ -

« عن الغذامى عن رولان بن بارت أن العرب كانوا يحتفون بالشكل ويشبهون الأدب بالجسد الحى[١] .

وليست العهدة فى هذا على الراوى وحده ، فاحتفاء العرب باللفظ وتشبيهه بالجسد أو التصوير أو النقش أو النسيج أمر متواتر فى كتب البلاغيين . ولكن العجيب أن الراوى يأخذ ثقافته عن الأعجمى . والأشد عجبا أنه يتمادى فى غيه ، وينقل من كتب الأعاجم مايراه جديدا ، وعندنا الكثير منه فى مؤلفات الجاحظ وابن عبد ربه والجرجانى» . انتهت المخطوطة .

تلك مقدمة ، أردت بها أن أقلد القصص الحديثة ، التى تحاول أن تستلهم طريقة المخطوطات القديمة . وهى مقدمة ليست بعيدة عما نحن بصدده فى هذه الفقرة . فكل ماجاء عن الغذامى فى حديث عن النصية والتناصية ، يمكن أن نجد له مدخلا عند علوم البلاغة العربية ، لولا النفور غير الموضوعى عند نقاد الحداثة من البلاغة التقليدية ، وانصرافهم عنها كلية ، دون أن يتخذوها منطلقا وخلفية لأفكارهم حول الحداثة ، كما تفعل كل أمم الأرض ، التى تنطلق من علومها التقليدية لتؤسس نظرياتها الحديثة .

وقد لقى كتاب « الإيضاح» للقزوينى هجوما غير مبرر من نقاد الحداثة ، فقد وصفوه بالجمود وتحويل النقد من مساره الحى إلى قواعد ميتة

وهذا الاتهام غير مبرر ، لأن القزوينى كمثال لعلماء البلاغة ، ليس ناقدا ، ولكنه نظر فى الكتب السابقة وحولها إلى مصطلحات ، أو كما قال هو نفسه فى خطبه الكتاب : «فاستخرجت زبدة ذلك كله ، وهذبتها ، ورتبتها ، حتى استقر كل شىء فى محله» . فهو إذن يفعل ما تفعله كتب المصطلحات الحديثة ، التى تستخرج المصطلحات من الحركة النقدية والمدارس الأدبية ، وترتبها . وتقننها ، ونضع كل شىء فى محله . وهو جهد علمى بلاشك ، يقابل بالتقدير والامتنان من نقاد الحداثة فى العالم العربى ، بشرط أن يكون صادرا من الأعاجم ، ومهورا بحروف أجنبية . أما إذا صدر من القزوينى وغيره ، فهو جمود يعوق الحركة الأدبية والنقدية ، ويحولها إلى قواعد ميتة .

---

(١) انظر : الخطيئة والتكفير: ص ٨٦ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ونحن فيما يلى سنبحث عن مدخل للنصية والتناصية من كتاب الإيضاح، على أساس أنه كتاب فى المصطلحات البلاغية المركزة، يغنينا عن متابعة التفصيلات فى الكتب النقدية والأدبية، وعن الوقوف عند الجاحظ وعبد القاهر الجرجانى وغيرهما من نقاد العربية.

-٣٢-

إن فكرة النصية، باعتبارها تركيزا على النسيج اللفظى بالدرجة الأولى، يمكن أن نجد جذورا لها فى كتاب الإيضاح بتبويبه التقليدى، الذى يتكون من مقدمة فى الفصاحة والبلاغة، ومن أبواب ثلاثة تغطى علوم البلاغة الثلاثة (المعانى ـ البيان ـ البديع) ، وهو تبويب صار تقليداتتبعه كتب البلاغة العربية.

ففى المقدمة، يركز على اللفظ ، ولايبحث المعنى إلا من خلال اللفظ وهو ، ثانيا ، يعرف علم المعانى بأنه « علم يعرف به أحوال اللفظ العربى التى بها يطابق مقتضى الحال». (ص ١٥) .

وهو، ثالثا، يعرف علم البيان بأنه « علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه ». (ص ٢١٥) .

وهو ، رابعا، يعرف علم البديع بأنه « علم يعرف به وجوه تحسين الكلام» . (ص٤٨).

وهو فى كل الأحوال يحتفى بالنسيج اللفظى، بصورة واضحة ولافتة لانحتاج معها إلى أن نروى عن رولان بن بارت.

ففى حديثه عن الفصاحة يركز على التنافر والغرابة والقياس، (فصاحة الكلمة)، أو على ضعف التأليف والتعقيد (فصاحة الكلام)، أو على الكلمة التى تعبر عن المقصود (فصاحة المتكلم). وهو يستشهد على كل ذلك بأبيات من الشعر يقف فيها عند النسيج اللفظى، دون أن يتجاوزه إلى إسقاطات اجتماعية أو تاريخية.

وقد يبدو فى حديثه عن مصطلح « بلاغة الكلام» ميل إلى المعنى، على أساس أن هذا المصطلح يعنى بمقام مقتضى الحال، ولكنه سرعان مايفسر هذا المقام تفسيرا لفظيا، يحصره فى أحوال التنكير والتعريف، أو التقديم والتأخير، أو الإطلاق والتقييد، وغير ذلك من أحوال لاتتجاوز النسيج اللفظى.

وهو يذكر صراحة أن « بلاغة الكلام» إنما تعود إلى اللفظ دون المعنى. « فالبلاغة ، صفة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى» (ص ١٢) . وهو ينطلق من هذا التعريف،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فيفسر فكرة « النظم» عند عبد القاهر تفسيرا يعود إلى اللفظ ، ويدفع الفهم المغلوط لبعض عبارات الجرجانى ، التى يقول فيها مثلا : « علمت أن الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجرى فى طريقهما أوصاف راجعة إلى المعانى ، وإلى مايدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها» .

إن الجرجانى فى مثل هذه التعبيرات التى تفهم بطريقة خاطئة ، إنما يعنى أن صفة البلاغة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب ، لأن الجرجانى نفسه فى مواضع أخرى من كتابه « دلائل الإعجاز» يركز صراحة على اللفظ ، وينقل عن الجاحظ قوله «المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والقروى والبدوى . وإنما الشأن فى إقامة اللفظ وتخير الوزن وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك» .

ويستمر القزوينى فى شرح فكرة النظم شرحا يعود بها إلى البنية اللفظية ، ثم يختم ذلك باقتباسات عن الجرجانى توضح موقفه غاية التوضيح من مثل قوله :

« ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبَّر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أنه محال ـ إذا أردت النظر فى صوغ الخاتم وجودة العمل ورداءته ـ أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل ، كذلك محال ـ إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام ـ أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنّا لو فضلنا خاتما على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضة أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ، ألا يكون ذلك تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام» ، (ص ١٣) .

وهو فى علم المعانى يركز على اللفظ ، وقد تبدو كلمة «معانى» هنا موهمة ، ولكن القزوينى يحصر هذا العلم فى أبواب ثمانية (ص ١٧) ، تعود كلها إلى أحوال اللفظ .

وهو فى علم البيان يركز على الطرق ، التى تختلف فى دلالتها من عبارة إلى عبارة حسب مقتضى الحال .

ويمكن أن نستشف من حديثه فى هذا الباب أمرين رئيسين ومتداخلين الأول : أن علم البيان يتعلق بالعبارة الأدبية ، أو مايسميه هو بالدلالة العقلية فى مقابل الدلالة الوضعية .

فالدلالة الوضعية ، أى دلالة اللفظ على ماوضع له ، لاتدخل فى علم البيان « لأن السامع إن كان عالما بوضع الألفاظ ، لم يكن بعضها أوضح دلالة من بعض ، وإلا لم يكن كل واحد منها دالا» .

أما الدلالة العقلية ، فهو يعنى بها النص الأدبى ، والذى هو وراء التركيب الحقيقى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

(الـوضعى) . وهـو يحصرهـا ، وهذا هـو الأمـر الثانـى ، فى التشبيـه والمجاز (الاستعـارة) والكنايـة ، وكل واحد مـن هذه الأمور الثلاثـة تقدم العبارة بطـريقة تختلف عـن الأخرى ، وهذه الطريقة تحدث فى الكلام كبنية نصبية تعبر عن المقام المناسب .

وهو فى علـم البديع يـدرس وجوه تحسين الكلام ، ويـركز شأن غيره مـن البلاغيين على المحسنات اللفظيـة . وهو حين يـدرس المحسنات المعنـوية لايـدرسها كمعـان مجردة ، بل يدرسهـا كمعان خـلال العبارة الأدبيـة ، لأن علم البـديع إنما يـأتى تـاليا لعلمـى المعانـى والبيان ، أى بعـد أن يتحقق للعبارة الأدبيـة مراعاة مقتضـى الحال ووضوح الدلالـة . ومن هنا ، نجد تعريف هذا العلم عن القزوينى (ص ٣٤٨) يشمل العلمين الآخرين .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نمـوذج تطبيـقى
من البـلاغة العـــربية
ـ ٣٣ ـ

هذا كله عن البلاغة العربية كتجريد نظرى، ينطلق من أبوابها التقليدية.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك نموذجا تطبيقيا مستمدا من البلاغة العربية، وهو ماورد فى كتاب الإيضاح، نقـلا عن الزمخشرى، حول الآيـة الكريمة: ﴿وقيل يـا أرض ابلعى مـاءك ويـاسماء أقلعـــى وغيـض الماء وقضـــى الأمـر واستـــوت على الجودى وقيـل بُعـــدًا للقـوم الظالمين﴾[1].

وهدفنا من ذلك أمران:

الأول: إثبـات أن البلاغـة ممثلة فى علميهـا الرئيسين (المعـانى والبيـان) إنما هى علـم شكلى، يركز على بنية النص، كصورة أو نقش أو صيغ أو نسيج، دون أن يتجاوز ذلك إلى دلالات خارج النص. فـالزمخشرى يعرض هذه الآية مـن وجهة نظر علم البيـان مرة، ومن وجهة نظر علم المعانى مرة أخـرى. وهو فى كل مرة يكشف عن أسرار الجمال، ويبحث فى وجوه صوره (علم البيان)، أو فى وجوه ترتيبـه (علم المعانى)، دون أن يهتك نسيج النص ويحمله بمرجعية معرفية أو تاريخية.

أما الهدف الثانى فهو يقصد إلى تقديم هذه الآية كنموذج تطبيقى بعد التجريد النظرى. وهذا النموذج يمتحى أبواب البلاغة، ويجعل لمصطلحاتها وأبوابها أغراضا عملية، تنحصر فى بنية النص وأسراره الجمالية.

وهذا النموذج، كتطبيق، يثبـت مرة أخرى أن البلاغة فى صورتها التطبيقيـة هى بلاغة شكلية (نصية). فالزمخشرى يشرح هذه الآية بطريقة لايخرج بها عن النص، وهو فى الوقت نفسه لايقتل النص، ويحيله إلى ميدان فسيح يعيث فيه القارئ فسادا.

لو أن هذا النص وقـع فى يد واحد من نقاد البنائية، لشرحه وفككـه، وحوله إلى جداول وإحصائيات وأشكال، تقرأ مرة مقلوبة وأخرى معدولـة. حقا قد يثبت قدراته الرياضية، وقد يـرضى ميوله إلى السيطـرة والتسلط، ولكن كل هـذا يأتى على حساب النـص، الذى يخضع ويتلاشى ويتفكـك، وأخيرا يموت لكى يحيا القارئ. وإذا مات النـص، ضاعت العملية الجمالية، لأنه هو المرجعية الحقيقية لكل اختلاف بين النقاد أو القراء.

---

(١) الآية: ٤٤ من سورة هود.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بقى الآن أن ننظر إلى النمحوذج التطبيقى، كقراءة للآية الكريمة يقوم بها الزمخشرى من منهج بلاغى بحت ، فيقول :

«أما النظر فيها من جهة علم البيان؛ فهو أنه ـ تعالى ـ لمّا أراد أن يُبَيِّن معنى : أردنا أن نَرُدَّ ما انفجر من الأرض إلى بطنها فارتد، وأن نقطع طوفان السماء فانقطع، وأن يغيض الماء النازل من السماء فغاض، وأن يقضى أمر نوح ـ وهو إنجاز ماكنا وعدناه من إغراق قومه ـ فقضى، وأن نسوى السفينة على الجودى فاستوت، وأبقينا الظلمة غرقى، بنى الكلام على تشبيه المراد منه بالمأمور الذى لايتأتى منه ـ لكمال هيبته ـ العصيان ، وتشبيه تكوين المراد بالأمر الجزم النافذ فى تكوين المقصود، تصويرًا لاقتداره تعالى، وأن السوات والأرض وهذه الأجرام العظام تابعه لإرادته ، كأنها عقلاء مميزون، قد عرفوه حق معرفته، وأحاطوا علمًا بوجوب الانقياد لأمره، وتحتم بذل المجهود عليهم فى تحصيل مراده.

« ثم بنى على تشبيهه هذا نظم الكلام؛ فقال تعالى: ﴿قِيلَ﴾ على سبيل المجاز عن الإرادة الواقع بسببها قول القائل، وجعل قرينة المجاز خطاب الجماد، وهو : ﴿يا أرض﴾، ﴿ وياسماء ﴾.

« ثم قال : ﴿يا أرض﴾ ﴿و ياسماء ﴾ . مخاطبا لهما، على سبيل الاستعارة، للشبه المذكور.

« ثم استعار لغور الماء فى الأرض البلع الذى هو إعمال الجاذبة فى المطعوم، بجامع الذهاب إلى مقر خفى.

واستتبع ذلك تشبيه الماء بالغذاء على طريق الاستعارة بالكناية؛ لتقوى الأرض بالماء فى الإنبات للزرع والأشجار ؛ وجعل قرينة الاستعارة لفظ ﴿ابلعى﴾ لكونه موضوعا للاستعمال فى الغذاء دون الماء .

ثم أمر على سبيل الاستعارة للشبه المقدم ذكره.

ثم قال : ﴿ماءك﴾ بإضافة الماء إلى الأرض، على سبيل المجاز؛ تشبيها لاتصال الماء بالأرض باتصال المِلْك بالمالك، واستعار لحبس المطر الإقلاع الذى هو ترك الفاعل الفعل؛ للشبه بينهما فى عدم ما كان ، وخاطب فى الأمرين ترشيحا للاستعارة.

ثم قال : ﴿ وغيض الماء وقضى الأمر واستوت على الجودى وقيل بعدا للقوم الظالمين﴾ فلم يصرح بالغائض ، والقاضى، والمسوى والقائل، كما لم يصرح بقائل ﴿يا أرض﴾ ﴿وياسماء﴾ . سلوكا فى كل واحد من ذلك سبيل الكناية. إن تلك الأمور العظام لا تتأتى إلا من ذى قدرة لا تكتنه، قهار لا يغالب ، فلا مجال لذهاب الوهم إلى أن يكون الفاعل لشىء من ذلك غيره.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثم ختم الكلام بالتعريض لسالكى مسلكهم فى تكذيب الرسل ظلما لأنفسهم ختم إظهار لمكان السخط ، ولجهة استحقاقهم إياه .

« وأما النظر فيها من حيث علم المعانى ، وهو النظر فى فائدة كل كلمة فيها ، وجهة كل تقديم وتأخير بين جملها ؛ فلذلك اختير « يا » دون سائر أخواتها لكونها أكثر استعمالا ، ولدلالتها على بعد المنادى الذى يستدعيه مقام إظهار العظمة ، ويؤذن بالتهاون به .

« ولم يقل « يا أرض » بالكسر تجنبا لإضافة التشريف ؛ تأكيدا للتهاون .

« ولم يقل « يأيتها الأرض » للاختصار ، مع الاحتراز عما فى « أيتها » من تكلف التنبيه غير المناسب للمقام ؛ لكون المخاطب غير صالح للتنبيه على الحقيقة .

« واختير لفظ الأرض دون سائر أسمائها لكونه أخف وأدور .

« واختير لفظ السماء لمثل ذلك مع قصد المطابقة .

« واختير « ابلعى » على « ابتلعى » لكونه أخصر ، ولمجىء حظ التجانس بينه وبين « اقلعى » أوفر .

« وقيل « ماءك » بالإفراد دون الجمع لدلالة الجمع على الاستكثار الذى يأباه مقام إظهار الكبرياء ، وهو الوجه فى إفراد الأرض والسماء .

« ولم يحذف مفعول « ابلعى » لئلا يفهم ما ليس بمراد ، من تعميم الابتلاع للجبال والتلال والبحار وغيرها ؛ نظرا إلى مقام ورود الأمر الذى هو مقام عظمة وكبرياء .

« ثم إذ بين المراد اختصر الكلام على « أقلعى » فلم يقل « أقلعى عن إرسال الماء » احترازا عن الحشو المستغنى عنه من حيث الظاهر ، وهو الوجه فى أنه لم يقل : يا أرض ابلعى ماءك فبلعت ، ويا سماء اقلعى فأقلعت .

« واختير « غِيضَ الماء » على « غُيضَّ » ؛ لكونه أخصر وأخف ، وأوفق لقيل .

« وقيل « الماء » دون أن يقال « ماء طوفان السماء » وكذا « الأمر » دون أن يقال « أمر نوح » للاختصار .

« ولم يقل : « سوّيت على الجودى » بمعنى أقرت على نحو « قيل » و« غيض » و« قضى » فى البناء للمفعول ؛ اعتبارا لبناء الفعل للفاعل مع السفينة فى قوله « وهى تجرى بهم » مع قصد الاختصار .

« ثم قيل « بعدًا للقوم » دون أن يقال : « ليبعد القوم » طلبا للتوكيد مع الاختصار ، وهو

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نزول« بعدا» منزلة « ليبعدوا بعدا» مع إفادة أخرى، وهى استعمال اللام مع « بعدا» الدال على معنى أن البعد حق لهم.

« ثم أطلق الظلم ليتناول كل نوع، حتى يدخل فيه ظلمهم لأنفسهم بتكذيب الرسل.

« هذا من حيث النظر إلى الكلم.

« وأما من حيث النظر إلى ترتيب الجمل؛ فذلك أنه قدم النداء على الأمر؛ فقيل « يا أرض ابلعى، ويا سماء أقلعى» دون أن يقال « ابلعى يا أرض، وأقلعى ياسماء» جريا على مقتضى اللازم فيمن كان مأمورا حقيقة من تقديم التنبيه؛ ليتمكن الأمر الوارد عقيبه فى نفس المنادى؛ قصدا بذلك لمعنى الترشيح.

« ثم قدم أمر الأرض على أمر السماء؛ لابتداء الطوفان منها، ونزولها لذلك فى القصة منزلة الأصل.

« ثم أتبعها قوله ﴿ وغيض الماء﴾ لاتصاله بقصة الماء.

« ثم أتبعه ماهو المقصود من القصة، وهو قوله ﴿وقضى الأمر ﴾ أى : أنجز الوعد من إهلاك الكفرة، وإنجاء نوح ومن معه فى السفينة، ثم أتبعه حديث السفينة، ثم ختمت القصة بما ختمت».

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

البلاغة العربية
وفكرة التناصية

- ٣٤ -

حاولنا فيما سبق أن نلتمس بذورا لفكرة النصية فى كتب البلاغة التقليدية ، سواء كان ذلك عن طريق متابعة أبوابها ومصطلحاتها ، أو متابعة نموذج من تطبيقاتها .

وكان هذا يمثل محورا واحدا من المحورين الرئيسين فى أفكار الغذامى باعتباره عينة لنقاد الحداثة فى العالم العربى . أما المحور الثانى ، وهو التناصية ، فإن مدخلها فى كتب البلاغة يمكن أن يكون بعض المصطلحات ، التى وردت فى كتاب الإيضاح تحت عنوان : « القول فى السرقات الشعرية ومايتصل بها » (ص ٤١١) ، وذلك مثل .

النسخ ــ المسخ ــ السلخ ــ النقل ــ القلب ــ الاقتباس ــ التضمين ـ العقد ـ الحل ـ التلميح .

إن عنوان « السرقات الشعرية» عنوان جارح ، مسئول بالدرجة الأولى عن نفور المعاصرين الذين يقفون عن حد الظاهر ، أما من يتعمقون الأمور، فإنهم يجدون تحت هذا العنوان مايمكن أن نسميه بعملية توظيف النص ، أو بلغة البنائيين عملية التناص .

وقد يتم التوظيف بطريقة غير فنية تسىء إلى النص ، وحينئذ يسميه البلاغيون بالسرقة المذمومة ، وذلك مثل النسخ . وقد يتم بطريقة فنية تبرز جماليات النص ، فيسميه البلاغيون بالسرقة المحمودة ، مثل السلخ . وسواء كان ذلك فنيا أو غير فنى ، مذموما أو غير مذموم ، فإنه يدخل فى جوهره تحت عملية استلهام التراث . أو تداخل النصوص .

من الصعب فى هذه الدراسة القصيرة أن نتابع كل مصطلح من المصطلحات السابقة ، ولكن يمكن الوقوف عند المصطلح الأخير « التلميح» ، كمثال على تنبه القدماء إلى فكرة تداخل النصوص .

يعرف القزوينى « التلميح» بأنه مايشار فيه إلى قصة أو شعر من غير ذكره ، ويضرب أمثلة على ذلك ، نقف عند ثلاثة منها لتوضيح فكرة استلهام النص .

المثال الأول ، هو قول ابن المعتز :

أترى الجيرة الذين تداعوا عند سير الحبيب وقت الزوال

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

علمـــوا أننـــى مقيمُ . وقلبـى راحـــل فيهـــمُ أمـام الجمال

مثل صاع العزيز فى أرحل القو م ، ولايعلمون مافـى الرِّحال

فهو هنا يشير إلى قصة يوسف مع إخوته .

المثال الثانى ، هو قول أبى تمام :

لحقنـا بـأخـراهـمْ وقـد حوّم الهوى قلوبـــا عهـــدنا طيـــرَها وهْـى وُقَّـع

فُردّت علينـا الشمس والليـل راغم بشمـس لهم من جـانب الخدر تطلُـع

نضا ضوءها صبغ الدُّجُنَّة وانطـوى لبهجتهـا ثـوب السمـــاء المجـــزَّع

فـــوالله مـــا أدرى أأحـــلام نـائم المَّت بنا ، أم كـان فى الـركـب يـوشَـع

فإنه يشير إلى قصـة يوشع بن نون ، الـذى دعا الله أن يوقف الشمس فـلا تغرب ، حتى يفرغ من قتال الجبارين ، فاستجاب الله له .

والمثال الثالث ، هـو قول الحريرى : «وإنى والله لطالما تلقيت الشتاء بكـافاته ، وأعددت له الأهب قبل موافاته» ، فهو يشير « بالكافات» إلى قول ابن سُكَّرة .

جاء الشتاء وعندى من حوائجه سبعٌ إذا القَطْر عن حاجاتنا حبسا

كِنٌّ ، وكيسٌ ، وكانونٌ ، وكأس طِلا بعد الكباب . . . . ناعم ، وكسا

فهذه الأمثلة تشير إلى نصوص سابقة ، شعرا أو نثرا ، وتأتى الإشارة قصيرة ، فى كلمة أو كلمتين ، ولكنها تستحضر الجو السابق ، وتلمح إلى التفاصيـل ، وتوحى بدلالات تفوق ما يحتمله النص الأخير فى بنيته اللغوية .

إن قصة يوسف ، أو قصة يوشع ، أو أبيات ابن سكّرة ، قد بلغت من الشيوع ، مامكنها أن تصبح جزءا من العقل الجمعى (التراث) ، وأن يحتـل النص الحالى إلى مسرح تتلاقى فيه أرواح السابقين .

والاستلهام فى هذه الأمثلة عن قصد . فالشاعر أو الناثر يشير صراحة إلى المصدر الأول ، الذى أصبح جزءا مـن التراث ، يلمح الشاعر فيفهم القارئ ، ويلتقـى الجميع على أرضية مشتركة .

ولكن فى حالات أخـرى ، لايشير الشاعر إلى المصدر ، ويصبـح التشابه نوعـا من توارد الخواطر» ، أو « مـن عموم الغـرض» ، أو «الاستعارة من القـول والعادات» وغير ذلـك من

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تعبيرات يوردها القزوينى ، وتوحى فى جملتها بثقل التراث ، وتتلاقى مع تعبيرات معاصرة للغذامى عن «جماعيه اللغة» ، أو « المخزون المعجمى» ، أو «البعد التاريخى» ، أو « الموروث الثقافى» ، (انظر الفقرة رقم ٣٠) .

ولايرى القزوينى فى مثل هذه الأمور سرقة ، فهى أمور شائعة وملك للجميع ، ونتلاقى أو نتداخل فيها النصوص . ومن هنا نراه يرشد إلى المنهج الصحيح فى مثل هذه الحلات فيقول : « لاينبغى لأحد بتّ الحكم على شاعر مالم يعلم الحال ، وإلا فالذى ينبغى أن يقال ، قال فلان كذا ، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا» ، (ص ٤٢٦) .

-٣٥-

كانت هذه الوقفة عند علوم البلاغة ، لأبين أن الكثير من القضايا التى تعرض لها الغذامى ، يمكن أن يكون مدخلها البلاغة التقليدية .

فنظرية الشاعرية عند ياكوبسون (ص ٦) ، يمكن أن يكون مدخلها باب الحقيقة والمجاز، وخاصة التفريق بين الدلالة الوصفية والدلالة العقلية .

ونظرية السياق عند بارت (ص ١٣) ، يمكن أن يكون مدخلها علم المعانى ومراعاة مقتضى الحال .

ونظرية النصية التى تناثرت خلال كتاب الغذامى ، نقلا عن البنائية والتشريحية ، يمكن أن يكون مدخلها علوم البلاغة الثلاثة (انظر الفقرة - ٣٢) .

ونظرية التناصية عند بارت ، يمكن الدخول إليها عن طريق الاقتباس والتضمين والحل ، أو حتى عن طريق السرقات الشعرية (انظر الفقرة / ٣٤) .

-٣٦-

ولكن لايعنى هذا أن ماجاء فى كتب البلاغة مساو تماما لكل ماجاء عند نقاد الحداثة ، فليس علميا أن نساوى بين لحظتين تاريخيتين متباعدتين ، وأن نتجاهل منجزات الحضارة ، ونتائج العلوم ، ومكتشفات المناهج الحديثة .

وكل مانعنيه أن نقطة البداية تجعل النتائج مختلفة .

فالبداية من البلاغة العربية ، تجعل التطور امتدادا طبعيا ، وتجعل الوصول إلى النتائج

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

منطلقات من التراث، شأن كل أمم الأرض التى تملك تراثا، وحينئذ يمكن للباحث أن يصل إلى اكتشافاته من غير أن يتكئ على بارت أو غيره، وقد يسبق بارت لأن تراثه قد سبق تراث بارت فى كثير من القضايا السابقة.

أما البداية من بارت وياكوبسون وكولر، فإنها قد تجعل الباحث يغترب عن نفسه وعن بيئته.

فقد اغترب الغذامى عن نفسه، كما رأينا فى آرائه النظرية، وأصبح بيتا تسكنه أرواح البنائيين والتشريحيين، ويحتل غرفة رولان وسوسيير وكولر.

أما اغترابه عن بيئته، فهو يتمثل فى الصورة التى قدمها لشخصية حمزة شحاته كنموذج تطبيقى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الخطيئة والتكفير
مسحة مسيحية

- ٣٧ -

لقد انطلق الغذامى من فكرة مسبقة يعكسها عنوان «الخطيئة والتكفير»، وهى فكرة الخطيئة الأولى كما وردت فى الكتاب المقدس.

وقد أحيطت الخطيئة الأولى فى الكتاب المقدس، بجو من الإحساس بالندم، ومطاردة الذنب للإنسان مدة حياته، وانعكس هذا على النظرة نحو الحياة الدنيا، فهى عقاب على الخطيئة، والتكفير يكون برفض هذه الحياة والاستخفاف بها، إن الموت حينئذ يكون هو الخلاص من هذا السجن، الذى استحقه الإنسان بسبب خطيئته الكبرى.

وهذه هى شخصية حمزة شحاتة كما عكسها الغذامى، فهو صورة لمسيح جديد، يحمل خطايا عصره، ويكفر عنهم بالصلب والندم ورفض الحياة الدنيا، يقول عنه الغذامى.

«ومادام شحاتة قد بلغ هذه المرحلة الحساسة فى وعيه بالنموذج، وفى اقتناعه به، فإنه أمام حتمية أكيدة هى: أن من أحس بالخطيئة وأدركها، فلابد أن يسعى للخلاص. ومسعى شحاتة للخلاص جاء عن طريق التكفير. وقد برزت فكرة التكفير فى رسائله إلى ابنته شيرين. إذ يقول فى الرسالة رقم ٢٨ مايدل على حسه بالخطيئة، وتطلعه للخلاص عن طريق التكفير. وفيها يفرق شحاتة بين أن يعيش المرء وبين أن يحيا. فالعيش للغافلين، والحياة تكون لمن أراد أن يرتقى بنفسه فوق مستوى العيش البهيمى، ولكن لذلك ضريبة فادحة دفعها شحاتة غالية ثمينة وكبيرة بمقدار حجم إحساسه بالخطيئة الآدمية. يقول شحاتة (إن أى تقدم أو استعلاء يتطلب منا ثمانا كبيرا يتحتم علينا أداؤه، وهو ضريبة أن نحيا على أن نعيش. إن الذين يعيشون فقط، وكالآخرين، لايدفون هذه الضريبة التى نشعر بقسوتها، كلما انطفأت فى ظلمة حياتهم شمعة بما يتساقط عليها من دموع جراحهم الصامتة. كان سيزيف الأسطورة، يحمل الصخرة جاهدا إلى القمة معذبا بتصبب عرقا، فإذا كاد أن يصل، انفلتت وعادت إلى السفح، إنه شقاء كتب عليه. وكذلك من يحلمون بأن يحيوا حياة ترتفع عن مستوى العيش)-» (ص ١٦٥).

وتتناثر هذه الصورة لشحاتة خلال صفحات الكتاب[1]، والتى تقدم فى النهاية

---

(١) انظر الصفحات: ١٦١و ١٦٥و١٦٨ و١٦٩ و١٧٥ و١٧٦ و١٧٨ و١٧٩ و٢٠٢ و٢١١ و٢٨٤.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نموذجا لمسيح يحمل صليب عصره، وينوء بهذا الحمل، ويسعى للخلاص منه، ولو عن طريق الانسحاب كلية من الحياة، أو مايسمونه بالتكفير بالمفهوم المسيحى.

وقد حرصت على إيراد هذا الاقتباس الطويل، والذى يحمل رأى الغذامى والاستشهاد عليه من خلال إحدى رسائل شحاته، ليعرف القارئ مصافحة أن رسالة شحاتة، كاستشهاد، لاتستطيع أن تنهض بكل كلام الغذامى الطويل والمنمق، شأنه فى كثير من اقتباساته، فهو يدخل بفكرة مسبقة، يحاول أن يفرضها على أدب شحاته.

إن رسالة شحاتة لاتعكس فلسفة الخطيئة الأولى، بل هى مجرد أسطر لرجل معذب نفسيا، يحس بالإحباط من كل جانب، ويرى فى أسطورة سيزيف، انعكاسا لحياته. وهى صورة أقرب إلى العبثية، بمفهومها الغربى، والتى كانت شائعة فى مصر فترة وجود شحاته. وستزيد هذه الصورة إيضاحا ومن خلال المصافحة لشعره (الفقرة / ٣٨).

ذلك هو الجو الذى يحيط بالخطيئة الأولى فى التراث المسيحى، وهو جو يختلف فى ملابساته عن التراث الإسلامى.

فالخطيئة الأولى فى التراث الإسلامى ليست ذنبا يطارد الإنسان، ويجعله دائما يحس بالذنب والعذاب النفسى، ويثير لديه نوازع القلق، كما نرى فى نموذج الغذامى (ص ١٤٩)، والأرض ليست انحدارا وعقابا، كما يصور الغذامى أيضا (ص ١٤٨). إن الخطيئة الأولى كانت سببا فى عمارة الكون، وإلى أن يصبح الإنسان خليفة الله فى أرضه، والأرض هى مملكة الإنسان يعطيها معانيها ويمنحها الأسماء.

وثنائية الخطيئة والتكفير فى التراث المسيحى، يقابلها ثنائية الخطيئة والتوبة فى التراث الإسلامى. والأمر ليس مجرد بديل لفظى، بل هو يعكس موقفا حضاريا يختلف اختلافا جذريا.

إن التوبة بالمفهوم الإسلامى تعنى التطهر، والخلاص من عقد الذنب والندم وتحمل خطايا الآخرين. ويتغير موقف الإنسان بعدها تماما، فلم يعد ينظر إلى الدنيا كعقاب وانحدار، بل أصبح ينظر إليها كتجربة جديدة، يمارس فيها مواهبه الإنسانية، وأصبح أشد وعيا بحيل الشيطان. فقد استوعب الدرس من الخطيئة الأولى، وأصبح إنسانا جديدا يضيف إلى حصيلته عنصر الوعى.

إن عنصر الخير هنا ينتصر على الشر، ولم يصبح الإنسان فريسة للأحاسيس المعوقة. وهذا العنصر قد غاب عن الملائكة، التى خشيت أن يملأ الإنسان الأرض فسادا، وأن يسفك الدماء، فقال لها الله عز وجل: ﴿ إنى أعلم مالاتعلمون﴾ (١)

---

(١) سورة البقرة: ٣٠.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولكن ، لايعنى هذا أننى أفسر شحاتة من خلال موقف إسلامى ، بعد أن رفضت فلسفة الغذامى المغتربة ، فإن كلمتى « فلسفة» . و«موقف » كبيرتان على شحاتة ، فشعره لايعكس فلسفة ولاموقفا .

إن شعره يقدم لنا شخصية قلقة ، لم تستطع أن تحقق ذاتها ، ولم تناضل كثيرا من أجل هذا التحقق ، فوقعت فريسة الشكوى والمرارة .

ويمكن أن نتبين فى شعره أربع مراحل ، تتعاون جميعها على تقديم صورة ، ولا أقول نموذجا ، تحدد معالم شخصيته ، وهى :

١ ـ المحور الأول يمثل تركيبة الشاعر الفنية ، والتى تدفعه إلى أن يمارس حياته ، كفنان ، دون قيود .

٢ ـ والمحور الثانى يقف فى مقابلة المحور الأول ، وهو يتمثل فى المجتمع الذى يقف ضد حريته كفنان ، ويضع قيودا كثيرة على انطلاقته .

٣ ـ والمحور الثالث يمثل النتيجة التى ينهزم فيها الفنان داخل شحاتة ، وينتصر المجتمع ، وتكون النتيجة هى الحرمان والشكوى .

٤ ـ أما المحور الرابع ، فهو يشير إلى السبب المتمثل فى تركيبة الشاعر النفسية ، وهى تركيبة مسالمة ، لاتميل إلى المجابهة والتحدى ، وترضى من النعيمة بالإياب .

وإذا أردنا اختصارا لهذه المراحل من واقع قاموس الشاعر اللغوى ، فإننا نجده فى أربع مفردات تتكرر كثيرا فى شعره ، وتمثل مراحل فى حياة الشاعر ، وترمز كل منها إلى المحاور الرئيسة فى تركيبته .

فكلمة « الهوى» تتردد فى أكثر من قصيدة ، بل وتأتى عناوين لقصائد مختلفة (أهواك ـ لم أهواك؟ ـ فى دروب الهوى ـ لاتقولى أهواك ـ مغانى الهوى) . والكلمة تعنى فى قاموس الشاعر حياة الفن والانطلاق ، وحب الطبيعة والربيع .

يازمان الهوى ترامى بك الأنين وضاقت على خطاك القيودُ
ما أرى للربيع بعدك معنىً فالسَّنى فيه باهتٌ والورودُ
يازمان الهوى ، مضيت بدنيا تى ، فما اجتاز بعدها العمرَ عيدُ

ويقابل هذه الكلمة مفردة أخرى هى « العقل» . (انظر: ص ١٥٦ ـ ١٥٨ ـ ١٦٢ ـ ١٦٥ ـ ١٨١ ـ ١٨٤) . وهو لايعنى بالفعل ذلك المعنى اللغوى الذى يفيد الانضباط

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والتروى ، ولكنه يعنى به «القيد» ، الذى يضعه المجتمع أمام هواه واندفاعه كفنان .

بئس ماتبتغى العقول طلابا فوق أنقاض حسّنا والشعورِ

بقيود من الزواجر تعتا ض من اللب مهملا ، بالقشورِ

قد أحلّت وحرّمت وغدا النا س لغاياتهم ، بلا تقديرِ

والموازين قائمات على العهد بدعوى سلطانها المدحورِ

ما أرى العقل غير راكب لجٍّ باحث عن هداه فى وَيجور

وتأتى المفردة الثالثة « الظمأ» لتعبر عن الفجيعة التى أصيب بها الشعر فى بنيته الفنية ، فقد تغلب القيد ومات الشاعر، وكانت مفردة الظمأ من أكثر المفردات دورانا فى قاموس الشاعر : (ص ٢٨ ـ ٢٩ ـ ٣٩ ـ ٤٠ ـ ٤٢ ـ ٤٤ ـ ٥٠ ـ ٥٤ ـ ٦٥ ـ ١٥٢ ـ ١٥٩ ـ ١٧٦)، ويعبر عنها بصدق وحرارة .

ظمآن يحرقنى شوقى ويعصف بى يأسى ، ومورد نفسى حافل كَشِفُ

وتأتى المفردة الأخيرة « السكون» لتبين الحالة التى انتهى إليها الشاعر، فقد استسلم للضغوط ، وأخذ يردد فى قصائده كلمة السكون : (ص ٩٨ ـ ١٠٠ ـ ١٠٣ ـ ١٥٦ ـ ١٥٨ ـ ١٦٦) ، وكان يعنى بها حالته النفسية التى مالت إلى الإحباط واليأس .

وطرحت أعباء الشعورِ

بكل ماقد كان منكِ

وما يكونْ

وخَلَصتُ من تلك السفاسف والقشورِ

ومن فجاءات الجنون

ونعمت بعدك بالسكونْ

فلا صراع ولادموعَ ولاظنونْ

وتتآزر هذه المفردات الأربع (الهوى ـ العقل ـ الظمأ ـ السكون) ، فتقدم لنا صورة للشاعر مستخلصة من شعره، دون إسقاطات فلسفية أولا هوتية لم ترد فى قاموسه . فمفردات ، مثل : التفاحة وحواء والإغراء والشيطان ، لم ترد بصورة لافته فى شعره ، يمكن أن يقف عندها القارئ ، ويستخلص منها نموذجا أدبيا يمتد إلى كل شعره .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وصورة الماضى عنده لم تأت تغنيا بالفردوس المفقود. فهو دائما عنده الماضى الذى يجر ذكرى قريبة تتعلق بواقعه، وهو شديد الرفض لهذا الماضى، ولايتمنى أن يعود إليه. وهى صورة تثير ذكريات أليمة تتردد فى قاموس الشاعر: (ص ٢٢ ـ ٥٠ ـ ٥١ ـ ٨٠ ـ ٨٨ ـ ٩٢ ـ ٩٥ ـ ١٢٠ ـ ٢١١ ـ ٢٢١). يصور الشاعر هذا الماضى فى قصيدته «الماضى الحائل»، فيقول:

سرت فى ذات مساء شاحب ... قاتم الأرجاء، مطموس الظِّلال
مُطرقا أصغى لماضى ذكريات ... بعثتها ومضاتٌ من خيالى
لحظة فى سرعة الضوء أطافت ... بى على كُره، وفى طول الأبدْ
خلت أن الكون أمسى بعدها ... راجفا كالبحر، يرمى بالزبد
وإذا الماضى وما أودعتهُ ... من ملاهى ومَرازى غُمُرى
ضارب فى صحراء الكون ماض ... أتراه كان يقفو أثرى
وتلاقينا على غير اشتياقْ ... وكذا عشنا على غير وفاقْ
وتعارفنا وقد كنا تناكرْ ... نا قديما، وتواعدنا الفراقْ
ومشى نحوى مكدود الخطى ... ظاهر اللوعة مرهوب الأسى
عاتيا ترسل عيناه الكلامْ ... يتلظى، وهما لم تَنْبِسا

فالشاعر، من خلال هذه المفردات مرتبط، بواقعه، يريد أن يحقق ذاته فلا يستطيع، فيشكو ويتألم، ثم يستسلم ويسكن:

وتتناثر هذه الحالة فى كل قصائده. ويمكن أن يختزنَ الفقرتين الأخيرتين من قصيدته «لم أهواك»؟ كتجسيد لهذه الحالة.

أنصيبى من الهوى هذه الوقْدةُ ... يَشْقى بها فؤادى اللهيفْ
أفأنت الجانى علىّ وإلاّ ... هو فكرى الظامئ وحسّ العطوفْ
وهما فيك ثائران عفيفا ... ن كما ثار فى القيود الرسيفْ
طلبا فيك ما أضلاَّة منُ حلْم ... ، ومافيك ظاهر مكشوفْ
وكذا يطلب الخيالُ الأمانىْ ... وهوْ عن واقع الحياة عزوفُ
والهوى، كالحياة، يد يبلغ الجا ... رمُ منها، ما الاينال العفيفُ
رب نفس نالت مناها على العْيش ... وأخرى نصيبها التسويفُ
وهى دنيا الشذوذ يرتفع الجا ... هل فيها، ويُستذل الحصيفْ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الغذامى

بعيد عن الأسرار الجمالية

ـ ٣٩ ـ

مازلنا حتى الآن نـدور حول شخصية شحاتة ، ونعترف بأن هذا المنهـج قد يبعد القارئ عن الأسرار الجمالية ، وعذرنـا هنا ، أن الغذامى قد استهلك طاقتـه فى استخلاص نموذجه من أدب شحاتة ، وتشعب به الحديث إلى أفكـار فلسفية ولاهوتية ونفسية وشخصية . وغير ذلك مما يبتعد عن البنية الفنية للنص .

وقد حاول أن يتدارك الأمـر فى الفصول الثلاثة الأخيرة التى خصصها للجـوانب الفنية ، فيما يقل عـن تسعين صفحة من حجم الكتـاب الذى يصل إلى ٣٤٨ صفحة ، مـن القطع الكبير.

وأقـول عـن قصد « فيما يقـل» لأن هـذه الصفحـات ، وإن كـانت تمتـد مـن ٢٥٩ إلى ٣٤٣ ، إلا أنها لم تخلص تماما للجوانب الفنية ؛ فقد استطرد فى شرح نظرية استبدت بمعظم هذه الصفحات ، ولم يتبق منها سوى خمسين صفحة للناحية الجمالية وعلى أحسن تقدير كما ذكرنا فى الفقرة / ٢٦ .

وهنا تبدو المفارقة . فالغذامى منذ الصفحـات الأولى تبنى منهجا يزعم أنه يتجاهل كل الإسقاطات التى هى خارج البنية الشكلية للنـص الأدبى ، ولكن كتابه يسرف فى التجريد النظرى من ناحية ، وفى اقتراح نمـوذج فلسفى لاهوتىَ من ناحية ثانيـة ، ثم يأتى الحديث عن الجماليات فى صفحات أخيرة منقطعة الصلة عن نموذجه فى الخطيئة والتكفير من ناحية ثالثة .

على أى حال ، اختار الغـذامى من بين شعر شحـاتة كله ، ثلاث قصـائد ليست هى أجمل مافى شعره :

١ ـ قصيدة « ياقلب مت ظمأ» ، وقد عقد لها فصلا تحت عنوان « انفجار الصمت» .

٢ ـ قصيدة « جدة» ، وقد عقد لها فصلا تحت عنوان « الموال الحجازى» .

٣ ـ قصيدة « غادة بـولاق» وقد عقد لها فصلا تحت عنوان « الصوت المبحـوح : تغريب المألوف» .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد وقعت هذه النصوص الثلاثة تحت مـايمكن أن نسميه باستبداد المنهج(١)، الذى اتخذ مظهرين عنـد الغذامى يتمحوران حول فكـرتيه الرئيستين عن النصيـة والتناصية، كما سبق أن ذكرنا. (الفقرة / ٢٩).

فالغـذامى منـذ الصفحات الأولى فى كتـابه ، يعلـن أنه سيتبنـى منهجا ، مـرة يسميه بالتشريحية ، وأخرى بالتفكيكية، وهو فى كل مرة يعنى تفكيك النص إلى وحيدات صغيرة، قد تكون هى الحرف، ثم يركز على هذه الوحيدات.

إن هذا المنهج التفكيكـى قد استبد بالغذامـى، وأوقعه فى أحكام جزئيـة، حجبت عنه الرؤية الكلية، فهو فى قصيدة « ياقلب مت ظمأ»، يقف وقفة طويلة عند العنوان، ويقف وقفة أطول عند الحرف الأول من العنوان.

فهو يتحدث طويلا عـن العنوان. وتلمس فى حديثه شيئا من التأثـر بالمذاهب الحديثة فى النقد التشكيلى، والتى تلغـى فكرة العنوان. فاللـوحةأو التمثال لايحتاجـان إلى عنوان، لأنـه وجود وتكـوين وحضـور. إن وضع العنـوان فى مثل هـذه الحالة هـو عملية عقليـة، تلخص« الحضور فى بطـاقة صغيرة قد تحمل كلمة أو كلمتين، ولكنهـا لاتستطيع أن تحيط بالتكوين كوجود.

---

(١) لن نقف طـويلا عند الأخطاء النحـوية والصرفية فى كتاب الغذامـى ، لأننى هنا معنى بمنـاقشة المنهج، ولكن لابد من الإشارة إلى خطأين صرفيين لايمكن إرجاعهما إلى المطبعة ، وهما:

(أ) ص ٢٨١ يذكر أن « خيالات» جمع تكسير، ثم يرتب على هذا الخطأ أحكاما فنية، وهى أن هذه الصيغة قد استدعت جموع تكسير أخرى تـؤدى إلى تناغم الإيقاع والحركة، مع أن صيغة « خيـالات» ملحقة بجمع المؤنث السالم.

(ب) ص ٣٠٨ يورد الأبيات الثلاثة الأولى من قصيدة « جـدة» ويرى أنها تحتوى على فعلين ، وعلى اسم فاعل واحد فقط، ومـن هنا فإن الحركة ، كما يرى، فى هذه الأبيـات تأتى من منطلقات أخـرى غير الجملة الفعلية. ومن هـذه المنطلقات مايسميه « انطـلاق المدى» وهو يعنى بذلـك الفصل بين المبتدأ والخبر بالظـرف فى الجملة «النهر بين شـاطئيك غريق». وهـو ينسى أن صيغ المبـالغة التى تعمـر بها الأبيات هى من أسماء الفـاعلين مع المبالغة فى الحدث، فالغريق زيادة فى الغرق، والصـاديات زيادة فى الصدى، وينسى أيضا أن أسماء الفاعلين وأسماء المفعولين وصيغ المبالغة ، وهى صيغ تعمر الأبيات الثلاثة، تشترك مع الفعل فى إفادة الحدث دون الزمن كما يقول الصرفيون، فـالأبيات مليئة بالحدث مـن خلال هذه الصيغ . أمـا مايتكلفه عن فكـرة « انطلاق المدى مثلا، فإن شحاته لم يفصل بين المبتدأ والخبر إلا بسبب « التصريع»، وهـى فكرة فنية موسيقية يهواها شحاتة فى كثير من قصائده.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهـذا الحديـث الطويـل على الـرغـم مـن أهميتـه وعصريته ، قـد يصـدق على الفنـون التشكيلية ، التـى تساعدهـا مادتها الخام ، مثـل الحجر أو القماش ، على الحضور والـوجود الماثل أمام العين ، ولكنه لن يصدق على فن مثـل الشعر ، والذى تمثل الكلمة مادته الخام ، وهـى مادة لها تـاريخ طـويل مـع المعنـى ، فضلا عـن أنها رمزيـة بحكم انتمائهـا إلى أسرة «اللغة» .

وقـد يتطبق هـذا الحديث على شـاعـر آخر غير شحـاتـة ، ولكنه لـن ينطبق أبـدا على شحاتة ، الـذى لم يكن يهتم بوضـع عناوين لقصائده كما جـاء فى مقدمة ديوانـه ، ومن هنا حـدث اضطراب فى عنـاوين قصـائده . إن قصيدة « يـاقلـب مت ظمـأ» ، والتى اعتمـد الغذامى عليها ، وراح يريق حديثا فلسفيا تجريـديا حول هذا العنوان ، إن هذه القصيدة قد وردت فى ديوانه تحت عنوان آخر هو « المعاناة» (ص ٣٤) . وإن قصيدته « غادة بولاق» قد وردت تحت عناوين مختلفة ، كما ذكر الغذامـى فى أحد هوامشه (ص ٣٢٩) ؛ فمرة جاءت تحت عنوان « ياجارة النهر» ، وثانية تحت عنوان « رسالة الحسن» ، وثالثة تحت عنوان « قصة الحياة» ، ورابعة تحت عنوان « نفيسة» ، وكل هـذا يدل على أن الحديث عن دلالة العنوان فى شعر شحـاتة ، واستنتاج بعـض الأحكام الفنية من عنـوان قصائده ، حديـث لايعتمد على أساس علمى .

ثم يقف الغذامـى بعد ذلك وقفة أطول عند الحرف الأول مـن العنوان ، ويروح يتحدث بجلبة عما يسميه « اليـاء الشحاتية»[1] ، حديثا يغلـب عليه « استبداد المنهج» الـذى يقود صاحبه إلى أخطاء معـرفية ونحوية . فهو يحاول أن يفسر حالات النـداء فى القصيدة ، وهو يقدم على هذا التفسير محملا بفكـرته السابقة عن النموذج . وهـو يفترض أن النداء فى هذه القصيدة يتطور مـن حالة الآخر إلى حـالة الذات ، وهو يعتمـد فى هذا الافتراض على خطأ نحوى . مفاده أن حالة النداء الأولى فى القصيدة جاءت نكرة : « ياقلب غرك من ماضيك رونقة» . وأن حالة النداء الأخيرة قد وردت معرفة « والماء ، لاماء ، ياقلبى فمت ظمأ» ، وإن هذا يدل على حالة تحول عند الشاعـر من التركيز على الآخر ، أى آخر ، إلى التركيز على نفسه من خـلال تعريف الفكرة بضمير المتكلـم ، « ومن هنا ، جـاءت أدواته الفنية متحولـة من ارتباطها السـابق مع الآخر . إلى ارتبـاط جديد مع الـذات الداخلية ، فتلاحمت مـع القلب الذى جاء منكـرا فى الأول ، أى مجرد قلب ، ولكنه يتعمق أخيرا فيصبح : قلبـى ، ياقلبى . وبذلـك يتم الانكماش المطلق داخـل الذات ، وينحسر مدى الشـاعر من الحيـاة ، ليغلق

---

(١) يمكن أن يصنف هذا الحديث تحت مايسميه البلاغيـون باستخدام صيغة النداء فى غير معناها الأصلى ، وذلك فى حالات كثيرة ، ذكر الدكتور بدوى طبانة بعضها فى كتابه « معجم البلاغة العربية : ٢/ ٨٧١» .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أبواب نفسه، ليدعوها للموت: لاماء ياقلبى فمت ظمأ. وتتحقق بذلك فلسفة الشاعر فى أنه (لاشىء يعطى تفسيرا تاما للحياة غير الموت). وذلك بعد أن وجد النموذج نفسه فى متاهة ضائعة، ورأى مكانه فى هذه المتاهة يأخذ بالضيق، مثلما أخذ ظله، بالانحسار» ص ٢٦٨).

إن هذا التحليل تعسفى، فهو يعتمد، من ناحية، على تتبع «الياء» فى سياق قصائد أخرى عند شحاتة، دون أن نعرف تاريخ كل قصيدة، حتى يمكن أن نتحدث عن تطور تاريخى من مرحلة إلى مرحلة. ومن ناحية ثانية فإن حالة النداء الأولى «ياقلب»، وهى مما يسميه النحاة بالفكرة المقصودة، وهى لاتعنى قلبا نكرة «مجرد قلب»، بل تعنى قلبا معينا هو قلبه، وهى لاتفيد العمومية بل تفيد الخصوصية، مثلها مثل المعرفة، وهى من أجل ذلك تأخذ فى الإعراب أحكام العلم، فتبنى على الضم فى حالة الإفراد، ولاتختلف دلالتها فى هذه الحالة عن دلالة المعرفة، ولايبرر هذا الحديث الطويل عن التحول من مرحلة الآخر إلى مرحلة الانكماش، لولا استبداد المنهج الذى يلوى عنق النحو، ويودى بالأكاديمية، التى لاتحكم بفكرة التطور من مرحلة إلى مرحلة، إلا بعد تتبع تاريخى شاق ومحدد، لايتستر وراء عبارات كبيرة ومطاطة.

وكانت النتيجة لمثل هذا التفكيك الجزئى، أن تشرذمت القصيدة، وتحولت إلى شظايا صغيرة تحجب الرؤية الكلية.

وقد عاب النقاد المعاصرون على البلاغة التقليدية، وقوعها فى أسر أحكام جزئية واهتمامها بالتشبيه أو الاستعارة أو المحسن البديعى، دون أن يصحب ذلك نظرة كلية حول القصيدة. وقد عادت هذه الأحكام الجزئية تطل علينا من جديد تحت عناوين براقة هى «التفكيكية» أو «التحليلية»، وفى ثوب عصرى نعتبره فتحا فى ميدان النقد الأدبى.

حقا، تحدث الغذامى عما سماه «مدار الأثر» فى هذه القصيدة، وهو حديث يمكن أن يؤسس من خلاله النظرة الكلية بعد حديثه الطويل عن النظرة التفكيكية، ولكن حديثه عن «مدار الأثر» جاء عاما ومجردا، ولم تنل القصيدة منه سوى بضعة أسطر لاتفيد شيئا، وهى بالتمام والكمال: «ولو عدنا الآن إلى القصيدة بهذه الروح، وقرأناها لا كمعنى، وإنما كنص ذى إشارات تتحرك حسب سياق ينتظمها بمحاور مطلقة، وتركنا ذلك ينساب فى نفوسنا سامحين لإيقاع القصيدة ولحركيتها لتطلق نفوسنا، فإذا ما انطلقت النفوس، وسبحت فى فضاء ربها، فإن كل مايقدح فى مخيلتها ومايتصور لها يصبح شعرا ممتدا للتجربة ذاتها غير خارجى عنها، وليس بطارئ عليها، وإنما هو من صلبها، وهذا هو الأثر، وهذه هى القصيدة». (ص٢٨٩).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

استبداد المنهج والانحيازية

- ٤١ -

أما التناصية، فقد أوقعته فى خطأ منهجى آخر، وهو الانحياز لموضوعه .

فالتناصية جاءت فى مصادرها الغربية التى نقل عنها الغذامى، كاستدراك على النصية التى يمكن أن تحصر القارئ فى بُعد آنى . ومن هنا، أضافت التناصية بعدا تاريخيا، قد سميناه من قبل بالتراث (الفقرة / ٢٩) . فالفكرة ، إذن ، فى مصادرها تعنى هضم التراث وتحويله إلى لبنة داخل النص، بحيث لايمكن تمييزه عن النص .

والتناصية، بهذا المفهوم، تعنى أن الأخير لايكرر الأول ، وإلا أصبح نسخة مشابهة تقل فى الأهمية عن النسخة الأولى؛ فالنسخة الأولى أصلية ومبتكرة، قد أضافت فى حينها إلى عصرها، أما الأخيرة، فهى مقلدة، صورة ممسوخة لشخص قد وقع تحت سيطرة الأجداد، تماما مثل سكان مدينة الموتى فى مسرحية سارتر « الذباب »، والذين تحولوا إلى جزء من الأموات، لايستطيعون ، ولايودون ، الفكاك من سيطرة أرواح الأجداد ، لولا شجاعة «أورست»، التى أنقذتهم من تلك اللعنة القاتلة . أو قل، بعبارة أخرى، هى مثل جثة الأب فى قصة يوسف إدريس، حملها فى سيارته، واحتفظ بها بدلا من أن يدفنها، حتى تعفنت وفاحت رائحتها، ولم يملك شجاعة أورست فيتخلص منها كتكوين مادى، ليحتفظ بروحها كملهمة له فى مسيرته الجديدة .

فهناك ، إذن فرق كبير بين الاستئناس بأرواح السابقين، وبين تقمص أرواح السابقين .

التناصية بالمعنى الأول، بعد تاريخى يضيف إلى البعد الآنى، ولكنها بالمعنى الآخر نوع من السرقات الأدبية بمعناها المذموم .

وقد وقع الغذامى تحت سيطرة « التناصيه» بمعناها الأول ، وهو يحلل قصيدة شحاتة «غادة بولاق» . كامتداد لقصيدة الشريف الرضى « ياظبية البان ترعى فى خمائله»، فأحال كل تقليد وكل تكرار فى قصيدة شحاتة إل نوع من التناصية، تستلهم النصوص السابقة، وتستأنس بأرواح الأجداد . إنه يقبل على نص شحاته وهو محمل بمنهج سابق ، فاستبد به المنهج، واستبد هو بالنص وأحاله إلى مجموعة اجتهادات وإسقاطات بعيدة عن بنيته الفنية .

إن قصيدة « غادة بولاق» فى حد ذاتها وبعيدا عن استبداد المنهج هى قصيدة طولية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مترهلة ، تتكرر فيها المعـانى ، وتكثر الأستطرادات ، وتزدحم بـالأدوات المشحونة التى تثير الانفعال كأدوات الاستفهـامات ، وبكثرة النداءات المباشرة التـى تحول بين القارئ ونفسه ، وتأتى نهايتها فتحدٌّ من زخم التجربة . إن البيت الأخير يأتى فيطيح بالبناء الفنى ، ويكسر حدة الانفعال ، فكل ما مربه من معاناة هو مجرد صدفة كان يمكن أن يتوقاها .

ما كنت ياقدرى العاتى سوى امرأة ممن مـررن بقـلبى لو تـوقاك

والقصيدة بهذه المباشرة والتكـرارية والتقليد ، تقل بكثير عن قصيدة الشريـف الرضى ، التى تأتى محبـوكة ، قليلة الأبيات ، توحى أكثـر مما تنص . وعباراتها مريشة تـرتفع بالمرء إلى فوق ، بعيدة عن الانفعـال المباشر أو الحياة اليومية . ومفرداتها محملـة بعبق الطبيعة ، تخرج عن قـاموسهـا عبر إشارات فنية ، تحيـل التجربـة إلى لحظة تصـوف فى محراب الفن والجمال والطبيعة .

ولكن كل هـذا يغيب عن الغذامى ، لأنـه أقبل على النص وهو محمل بمنهـج سابق ، أوقعه فى انحياز مقيت جعله يرى فى شعْر شحاتـة كل ابتكار؛ فإذا أكثر من النداءات التى تصل إلى نحو ستـة وعشرين نداء ، فإن هذا يعـد تمددا تناصيا لجملة النداء الـواحدة عند الشريف الرضـى ، ويدل على الانفتاح والانشراح على حد قـوله . وإذا ماكرر شحـاتة ستا وعشرين قـافية مـن بين تسع وتسعين ، فـإن هذا يـدل على التناصيـة التى تمتـد إلى جذور تاريخية .

وتكون النتيجة أن يبرر الغـذامى كل شىء عند شحـاتة حتى لو كـان لايحتمل التبرير. فالتصريع عنـده مبرر ، وتأخير النداء مبرر ، والسرقة من الشعراء الآخـرين مبررة ، والتكرار والمباشرة وكثـرة النداءات والاستفهـامات مباشرة مبررة ، وتمثـل قصيدتـه فتحا جـديدا بين الشعراء ، حتـى لو كـانوا فى منـزلة المتنبـى وامرئ القيـس والشريف الـرضى وابـن زيدون وشوقى ، « وبذا يقف نص شحاته كفاتحة لمداخـلات متعددة ، تأتى من مداخل متباينة ، لتتلاقى مع نصوص كـانت بعيدة عنها ، فألف بينها جميعا نـص واحد ، هو قصيدة « غادة بولاق» التى صارت تمدد القصيدة « ياظبية البان» ، وواسطة لمداخلات مع نصوص أخرى سواهـا ، وهذه إضافة للقصيـدة الأولى وإحياء لها ، وإعادة لإنشـائها من جديـد فى ذهن المتلقى ، وهـذا هو (إعادة الرؤيـة) ، أى إبداع النص من بين آلاف النصـوص ، وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالا لنصوص أخرى جديـدة ، كى تنبثق من قلب هذا النص ، ليبقى الأدب دائما حيا نابضا بالحياة والتجدد ، ولايركن إلى سبات يميته ويجمده» . (ص ٣٤٣) .

ومن هنا وقـع الغذامى فى اغتراب أخر . فـإذا قلنا من قبل فى الفقـرة / ٣٦ إنه قد اغترب عن بيئتـه ونفسه ، فإننا نضيـف الآن « وعن ذوقه أيضـا» ، فهو لم يصافح القصيـدة مباشرة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حتى تـأنس إليـه وتبوح لـه ـ بأسرارهـا بل حـالت بينه وبينهـا مناهـج مستبدة مـن أقوال الآخرين .

وهذا الاغتراب أشد أنواع الاغتراب ، لأنه يمس وجدان الإنسان .

ـ ٤٢ ـ

إن خير منهج فى النقد هو ألا يكون لك منهج .

وهذا لايعنى أن الأمر فوضى «سداح مداح» .

ولكن يعنى أن النقد الأدبـى هو إبداع ، ولن يكون هناك إبـداع إلا اذا تخلص المبدع من ثقل الآخرين ، وأصغى لنداءاته الخاصة .

ولن يكون هنـاك نقد أيضا ، إلا إذا تخلص الناقـد من استبداد المناهج ، والتقـى بالنص مباشرة ، يستكشف دلالاته ، ويصغى إلى إشاراته ، ويتوحد بحركته الفنية .

ثم تأتـى بعد ذلك الخطوة الثانية ، وهـى الوعى بهذه الحركة ، ومتابعة سيرهـا ، وتقويم ذلك السير ، ثم وضع كل ذلك فى لغة نقدية علمية .

فالنقد كما أنه إبداع ، فهو أيضا وعى .

وهنا المعادلة الصعبة بين الوعى والإبـداع . ولن تحل هذه المعادلة إلا إذا تحول الوعى إلى جزء من العملية الفنية . بمعنى أنه لايظـل وعيا متيقظا ، يردد آراء الآخرين ، ويحفظ الكثير من الاقتبـاسات ، ويسرف فى وضـع الجداول والأشكال ، بـل يطرح كـل ذلك ، لتبقـى فى النهاية الترسبات الأخيرة ، التى تضاف إلى تركيبة الناقد ، وتوجه موهبته الفنية . فالناقد ، كما قال أحـد النقاد ، هو كالليـث يتكون من عدة خـراف مهضومة . ولو ظلـت هذه الخراف داخل النـاقد دون هضـم ، فـإنها ستعوق عملية التمثيل ، وتحول النـاقد إلى مجموعـة خراف تصيح : «ماء ، ماء» . أما إذا تحولت إلى ذرات داخل الليث فانها تكسبه حيوية وبقاء .

ومن هنا فإن العبارة السابقة « إن خير منهـج فى النقد هو ألا يكون لك منهج» ، يمكن أن نضيف إليها على ضوء ماسبق : « بشرط أن تستوعب كل المناهج ثم تسقطها من عقلك المتيقظ» .

ومن هنا ، فـالناقد لايخاصم المنهـج الاجتماعى ، أو منهج التحليل النفسـى ، أو منهج البنيوية ، بل يستوعب كل هذه المناهج ، ثم يطرحها من ذاكرته الواعية ، ثم يقبل بعد ذلك على النص متخففا من كـل شىء ماعدا موهبته ووعيه المغموس فى الموهبـة ، فيعايش البنية الفنية ، ويتفهم إشاراتها الاجتماعية والنفسية والمعرفية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولايعنى هذا أيضا أن الناقد مشغول بـاصطياد الإشارات الاجتماعية والنفسية والمعرفية، وإلا وقع تحت استبداد مـن نوع جديد ، بعـد أن رفضنا الاستبدادات كافـة فى مجال الفن، حتى لو تسترت تحت رداء المناهج العلمية الحديثة .

إن الإشارات الاجتماعية أو النفسية أو المعرفية، لايركـز عليها الناقد كمعلومة منفصلة، ولكن ينظر إليهـا كشىء داخل النص، بعـد أن تخلصت من دلالاتها الوضعيـة، لتكون لها دلالة جديدة فى سياق النص .

وربما كانت كلمة « تخلصت» غير دقيقة، وأفضل منها كلمة « جمّدت» الدلالات الأولى بصفة مـوقوتة، تسمـح لدلالات جديـدة تأسس عليهـا، وتنبثق من خـلالها . والدلالات الجديدة لاتتعـارض مع الدلالات الأولى ولاتنفيها ولاتفترض صراعـا معها ، بل هـى تقيم عليها بنـاء فنيا، يستخدمها وينطلـق منها، فهى مـادته الخام كالحجر للنحـات والقماشة للرسام .

إن الدلالات اللغوية ، سواء كانت اجتماعيـة أو نفسية، لايمكن التخلص منها تماما، مادمنا فى عالم اللغة الذى يجعل من المفردات رموزا، وكل مايمكن هو وضع هذه الدلالات داخل سياق فنى ، يثير المتعة، ويكسب المعرفة ثوبا جميلا .

وقـد لايفهم البعـض مـن تشبيه الثـوب الجميـل ، أننا إزاء شـىء خـارجى يطـرح على المعرفة، لأننى أعنى بالثوب الجميل هنا البنية الفنية، التى تمتص الدلالات المعرفية فتحيلها إلى سياق جـديد. وهنـا نلتقى فى طـريقنا مـع البنائيين الـذين يـركزون على العمـل الأدبى كنسيج أو صيغ أو تصـوير، ولكن دون أن نقع فى استبداد منهج على حسـاب منهج آخر، فما دمنـا قد رفضنـا عبوديـة المناهـج، فإن هـذا سوف يـؤدى إلى أن تكون كـل المناهـج فى خدمتنا .

وبهذا المنهج الـذى يعنى ألا يكـون لك منهـج، يمكن أن تقـدم قراءة ثـانية فى أشعـار شحاته، بعد تلك القراءة الأولى التى قدمهـا الغذامى من خلال المنهج البنائى التشريحى، وانتهى فيها إلى انحياز تام نحو موضوعه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حمزة شحاتة
ورمز الليل

- ٤٣ -

البداية سوف تكون من شعر شحاتة، وسوف يحاول الناقد أن يقيم علاقة حميمة مع هذا الشعر، دون أن يثقل نفسه بمنهج مسبق، يحول بينه وبين لغة الشعر. فقط، سوف يعتمد على موهبته، وسوف يعيد خلق هذا الشعر داخله، ويضيف إلى وعيه المكتسب الذى يرصد عملية الخلق الجديدة لحظة بلحظة، ثم فى النهاية يسجل ملاحظاته فيما إذا كان الشاعر قد استعجل عملية الخلق، وألقى بجنينه غير مكتمل الملامح، أو ربما كان الأمر على العكس.

الشاعر حمزة شحاتة مغرم برمز الليل، وقد اتخذه لقبا له فى صراعه مع الشاعر محمد حسن عواد(ص ٢٤٧). وقد جاءت بعض قصائده تحمل كلمة الليل فى عنوانها مثل : ياليل (ص ٤٧)، أقبل الليل (ص ٦٥)، الليلة والشاعر (ص ٢٨٣).

ورمز الليل عند شحاتة مسطح ، لايعكس فلسفة ولاموقفا. فليلُه أقرب إلى ليل المراهقين، الذين يبكون ويصرخون، وقد يسجلون عذاباتهم على هيئة رسالة ، أو موضوع إنشاء، أو حتى قصيدة شعر مليئة بأدوات النداء والاستغاثة والندبة والتعجب والتحسر، وبمفردات عن الهوى والقيد والظمأ والحرمان، وبنبذة شكوى أو استيعاب أو استعطاف .

وربما كانت رباعيات شحاتة « ياليل» هى صورة لهذا الرمز المسطح. فالشاعر هنا ناقم يرسل زفراته مشحونة بأدوات النداء والاستصراخ ، وبمفردات عن الشكوى والأنين والعذاب، وتنتهى كل رباعية بشطرتين، تلخصان المغزى، وتهيبان بالشباب، وتحولان المعانى إلى معان خطابية لاتنتمى إلى الشعر. وذلك، مثل :

والبدر ليس كعهده
واها لماضى عهده
يَرْوَى به زهر الشباب
وقد ذوى زهر الشباب
يتكالبون على الحياةْ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وموتهم عين الحياةْ
أو تلك ثائرة الشبابْ
أف لثائرة الشبابْ

وهنـا يمكن أن أستعين بـالمنهج الاجتماعـى أو النفسـى كتفسير لهذه القصيدة . ولكـن التفسير هنا قد أتى متأخرا ، بعد أن سجل الناقد ملاحظاته ، ولم يأت قبل القراءة المباشرة ، فيحول القصيدة إلى إسقاطات قبلية .

ذكرنا مـن قبل فى الفقرة — ٣٨ أن شخصية شحاتـة تخلو من الموقف الفلسفـى والرؤية المتسقة ، وذكرنا ، أيضا ، أنه انتهى إلى السكون إزاء الضغوط الخارجية ، ولم يكن يملك من البنيان النفسى مايدفعه إلى المقاومة حتى النهاية .

وقد انعكست هذه الشخصية على رمز الليل ، فجـاء يخلو من الموقف الفلسفى ويصول فى كل ميدان . ففى قصيدته « الليل والشاعر» ، يتحدث عن الليل عند الشاعر والفيلسوف والعاشق والمعذب ، وكأن المطلوب منـه أن يحصى كل الطوائف ، وأن يسرد «فوائد الليل» . فافتقـدت القصيدة الرؤيـة الكلية ، التي تنعكس على مفـرداتها وصورها ، ويحيلهـا إلى كلٍّ متسق .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حمزة شحاتة

يحوم ولايرد

- ٤٤ -

ولم يقف الأمر عند رمز الليل، بل تجاوزه إلى معظم قصائد شحاته، ولا أستثنى منها تلك القصائد الثلاث، التى حللها الغذامى فى فصوله الأخيرة، وقلت عنها فى الفقرة / ٣٩ إنها لاتمثل خير شعره.

يبدأ شحاتة، عادة، معظم قصائده بداية موفقه، خلال بيت غالبا مايكون مصرعا حسن التقسيم، يثير إيقاعا موسيقيا لافتا. وقد تمتد هذه البداية خلال بيتين أو ثلاثة لاتزيد، إذ سرعان مايخبو نفس الشاعر، وتقل حيويته، ويصاب بالفتور والتلكؤ، والدخول فى منحنيات تحيل القصيدة إلى مجتمعات شتى، إن صح هذا التعبير.

إن البداية الموفقة تعكس موهبة الشاعر، ولكن شحاتة لم يدخل فى صراع مع أدواته، يتكافأ مع موهبته المتدفقة. كما أنه لم يدخل فى صراع مع مجتمعه. ومن هنا، لم يحتمل معاناة القصيدة طويلا، وآثر أن يقذفها بسرعة، فبدت عليها علائم عدم النضج، أو ما يسمونه فى علم الأجنة بالبَسْر الخَلْقى، الذى يتخذ مظاهر عديدة فى شعر شحاتة، يمكن أن نرصد بعضها فيما يلى.

(أ) تترهل القصيدة عنده، وتصبح كالطفل الرخو الذى لما تتكامل عظامه بعد، فتكثر فيها المعانى، وتترادف الفقرات دون رابط سوى الرابط العام الذى يعبر عنه العنوان.

فقصيدته «لاتقولى أهواك» (ص ٤٩) تدور حول معنى واحد، وهو لحظة وداع لا يأسى عليها الشاعر. ولكن المؤلف يدور حول هذا المعنى فى نحو تسعة وسبعين بيتا، تستطيل فيها القصيدة وتتفرع، يكرر عبارة «لاتقولى أهواك» نحوا من تسع مرات، وعقب كل مرة يذكر من المعانى مايمكن أن يتقدم أو يتأخر، دون أن تفقد القصيدة هويتها، لأنها أساسا تفتقد الرؤية المحورية.

(ب) لم يدخل الشاعر فى صراع مع عبارته، فينقيها ويبلورها ويجعلها محددة، ومن هنا، وقعت مفرداته وجمله فى حالة غير شعرية، قد تكون سردية جافة، أو متكلفة قلقة أو مباشرة، أو وعظية، أو نمطية، ولكنها على أى حال توحى بأن الشاعر لم يقلق من أجل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أدواته ، وأنه أحيانا قد وضعها مـن باب « سد الخانة» لإتمام وزن أوقافية . ويشير إلى بعض الأمثلة المقتطعة من قصائده المتناثرة خلال الديوان :

فاعرفى ياحبيبة الأمس أن الحب نجوى ونشوة وشعورُ
وحنين إلى السكينة يستلهم ألحانَها الحجى والضميرُ (ص ٤٩) .

* * *

والمروءات تقتضى بمساعى الجود صيتا ـ على الرياء ـ ونفعا
والعبادات ترتدى مظهر الخير على أفظع المناكر دِرعا (ص ٥١) .

* * *

مأتم للحياة لم يجنه المو تُ ، ولكن جنته أم لعوبُ
ثم ماذا؟ أأنت صادقة الدمْع وماضيك بالدموع يصوبُ (ص٩٦) .

* * *

وأفقت من حُلُمى الجميل
على الحقيقة .
وهىْ كابوسٌ ثقيلْ (ص ٩٩) .

* * *

سعاد ، عيناك بحيرتان . . . فاضتا
بكل مافى فتنة الربيع من مفاتن الحياة
وكل مافى روعة الشباب ، من ذخائر الشباب
وكل مالا يعرف الشباب من دوافع الحياة . . فى خوالج الشباب (ص ١٠٣)

* * *

قصة عمر، جاوز الشباب ، بل أضاعهُ
فى تيه مَسراهُ . . إلى مصيرِهِ (ص ١٠٤) .
انطوى ماضىّ فى الحب ظلاما ، وضياء
ومسرات ، وآلاما ، وغدرا ، ووفاء
وخطوبا ، وابتساما ، وبعادا ، ولقاء (ص ١٣٥) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حمزة شحاتة
وتوظيف الأسطورة

- ٤٥ -

لفتت الأسطورة نظر شحاتة، وجاءت عنوانا لبعض قصائده، مثل « إيزيس » (ص ١٢٧). وأبيس (ص١٨٦)، وأشار فى ثنايا شعره إلى الكثير من الأساطير الإغريقية والشرقية.

إن الأسطورة كإنجاز للقصيدة الحديثة، هى قناع يجر وراءه تداعيات تاريخية، متداخلة ومعقدة. وليست هى مجرد حلية تلقى على القصيدة كرداء خارجى، إنها تلتحم مع بنية القصيدة، وتثير نكهة تاريخية، لاتستطيعها المفردات العادية، وتتمدد داخل القصيدة وتخلق جوا أسطوريا يشكل بنية القصيدة. فالأسطورة تخلق القصيدة، والقصيدة تحيى الأسطورة، فى جدلية لايمكن الفصل فيها بين القصيدة والأسطوره.

إن استخدام إيزيس أو أبيس كرمزين أسطوريين، يعنى بعث اللحظة التاريخية بكل ملابساتها الفرعونية، وتتحول كلمة مثل إيزيس إلى مجرد مفتاح ينطلق منه الشاعر إلى عالم الأسطورة، هى كالزر الصغير يديره صاحب شاشة العرض، فتتوالى الصور متتابعة ومتلاحقة. إن الكلمة الواحدة تغنى عن التفصيلات كافة، لأنها تستدعى فى الذهن كل الملابسات والصور.

ولايكفى هذا، لأن الأسطورة تعنى أيضا قراءة معاصرة للشاعر، فهو لايوردها كسرد تاريخى، أو معلومة معرفية، بل يحمّلها وجهة نظر جديدة تتأسس على الأسطورة، وتختلف عنها، وتبدو فى النهاية شيئا جديدا ينسب إلى الشاعر، وإن كان يعتمد على ملابسات تاريخية. إن توفيق الحكيم فى مسرحيته « شهر زاد» يثير الجو التاريخى، ويستدعى الصور الخيالية، ليتخذ من شهر زاد رمزا إلى قضايا تشير إلى الفن كعملية تطهير، يتخلص فيها الإنسان من العقد والشر والتجارب المريرة. إن شهر زاد الحيكم تختلف عن شهر زاد ألف ليلة وليلة، وإن كانت تحمل اسمها.

ولكن شحاتة يقف عند عتبات التوظيف الخارجى للأسطورة، ولم يدخل معها فى صراع كأداة فنية، حتى تلين، وتصبح جزءا من بنية القصيدة لايستطيع القارئ أن ينتزعها نتزعها من نسيج القصيدة كرداء خارجى.

ومن هنا نراه يعدد بعض الأساطير فى قصائده، فقط ليظهر براعته فى معرفة هذه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأساطير، وأنه يستطيع أن يسرد الكثير من عناوين الأساطير التى وردت عند الأمم المختلفة، وذلك مثل قوله فى قصيدة «الليل والشاعر».

سامرت « أو تيربَ » على عودها تسكب فى أذنيك تحنانه
ألقت « أراتوسُ» على وقْعه من شِعرِها البارع فتّانَه
ينسى « كيوبيُد» له قوسَه ويزدرى « فويبوسُ» شيطانَه

ومن هنا، لم تتوظف الأسطورة فنيا عند شحاته، وجاءت كالبطاقة الخارجية تحمل مجرد اسم أو عنوان للقصيدة، إن كلمة « إيزيس» تتساوى مع كلمة نفيسة وغيرها من أعلام وردت فى شعره، وإن كلمة « أبيس» تتساوى مع كلمة عجل أو تيس، فالشاعر لم يستطع أن يجر التداعيات التاريخية، وأن يثير الجو التراثى، وأن يمنح القصيدة خصوصية تتناسب مع خصوصية الأسطورة المستخدمة، فوقفت الكلمة كالشوكة فى الزور، ولم تتفاعل مع بنية القصيدة.

فإيزيس فى قصيدته هى مجرد فتاة، يخاطبها الشاعر فى أول قصيدته، ويقول :

ياحلمىَ الكبير
يا أمنية الشباب
يا أمل الطفولة
ياقصتى التى
مازلت منذ عشتُها
أبحث فى آلامها
أبحث عن ختامها سُدًى

وأبيس يتحول إلى مرادف لكلمة العجل أو التيس، فهو رمز خارجى يقوم على فكرة التشبيه، ولايتخلل بنية القصيدة. إنه يأتى ابتداء من البيت رقم ٩٧، ليعنى به الشاعر رمزا إلى حاكم غبى، وهو رمز قريب المأتى، يعبر عنه الشاعر فى أبيات ناقمة، تعكس انفعالاته الحادة، فيقول:

أيها السابحون فى الحجج الوهْم أفيقوا من غمرة الإغفاء
وضعوا العجل حيث يكدح فى الغيْط ذليل القرنين فى استخداء
وكذا أنت يا أبيس ثقيل الخطو فيما ابتدعت من أخطاء

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الخوّار الطـــويـــل آيتيـــك الكبـــ ... ري تنـــاجـــى بها هـــوى الـــذّهْماءِ
لم لم يلـــزمـــوك مـــأواك فى الغيـــ ... ط ، لتشقـــــى بـــــالحرث والإرواء؟
لم لم يثقلـــــوك بـــــالنّير والحبـــــ ... ل ، قيـــادا ، يصـــونُ حـــق الأداء؟

إن الأسطورة عنـد شحاتة افتقـدت بعدها التاريخى ، وافتقـدت أيضا قراءتـه الخاصة ، التى تضيـف إلى البعد التاريخى بعـدا معاصرا ، يضاف بـدوره إلى تاريخ الأسطـورة ، التى تتحدى الزمـن لأنها تتأول مع كل زمن ومـع كل قراءة جادة . إن الأسطـورة عنده أصبحت مجرد كلمات تضـاف للاستعـراض ، واكتفـى الشاعـر بهذه الرؤيـة ، ولم يغـامر مـع أدائه ، واكتفى من الغنيمة بالإياب .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حمزة شحاتة

وفن الملاحم

- ٤٦ -

يحتوى ديوان شحاتة على قسم عن الملاحم، وردت فيه عناوين مثل: « الملحمة الكبرى»، و«الملحمة». وقال الشاعر، وهو يقدم إحدى هذه القصائد: « الحياة ملحمة كبرى فى شتى مظاهرها المعنوية والمادية، وهل الحياة حياة إلا بهذا الصراع بين الموجودات، منظورة ومدركة؟ فهذه القصيدة تمثل فى ثوب القصة ملحمة تخيلية بين عناصر الكون (التراب والهواء والماء والنار)، تتم فيها الغلبة للعاصف رمز الهواء على البحر رمز الماء». (ص ٢٥٤).

الملحمة، كجنس أدبى، تحمل بصمات الإنسان الأول، فى صراعه ضد القدر أو الطبيعة، ومن خلال تكنيك فنى خاص، لاهو بالمسرحية، ولاهو بالرواية، بل هو جنس مستقل له مواصفاته الخاصة، التى تبرر جو المبالغة والتهويل والرومانسية. وتصور الإنسان الأول وهو يخطو على وجه الأرض، يتصارع مع أشياء حوله، تبدو غامضة وقوية، ينهزم الإنسان أمامها كما هو الحال فى التراجيديا الإغريقية.

ويأتى الفنان المعاصر فيستوحى هذا الإطار البدائى، ويمنحه تفسيرا جديدا. وقد يركز على العنصر الإنسانى فى صراعه مع القدر. وقد يعدل الهرم المقلوب، فيجعل الصراع ضد قوى اجتماعية محددة، بديلا عن الصراع ضد قوى ميتافيزيقية عليا. وقد ينتصر الإنسان فى صراعه، ولكن كل ذلك يحمل خصوصية الفنان الحديث، ويتحول العمل الفنى على يديه إلى وجود خاص، ينتسب إلى إنسان هو الفنان، أكثر مما ينتسب إلى قوة ملحمية عاتية، تصارع قوة غير مفهومة ولامحددة.

ولعل شحاتة قد تلقى من أفواه المثقفين تعبير « ملحمة»، أو لعله سمع عنها خلال أجهزة الإعلام، ثم وقف عند ذلك، ولم يتعب نفسه فى الكشف عن ملامح هذا الجنس الأدبى، واستغلال إمكاناته الفنية بما يحمله من ثقل تاريخى يحمل بصمات الإنسان الأول، ثم يوظف هذا الثقل فى رؤية فنية معاصرة.

ومن هنا، نراه يقف عند السطح، ويكتفى بترديد هذه الكلمة، التى تتخلص عنده من ثقلها التاريخى المتراكم، لتتحول إلى معنى صغير يدور حول معاركه الأدبية مع محمد حسن عواد، ويتخذ له فى هذه المعارك رمز الليل، مقابل رمز أبوللو عند عواد. وهو رمز يقوم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على فكـرة التشبيه دون أن يتجـاوزها إلى تـوظيف فنـى ، يحول القصيدة كلهـا من وجههـا الهجائى إلى قصيدة رمـزية ، فى صورها ومـواقفها وإيحاءاتها . ومن ثم ، فقـدت ملاحمه مع عـواد ، إن صـــح هـذا التعبير، ذلـك الجو الميتـــافيـزيقـى ، وتحولـــت إلى مجرد هجـاء بين متخاصمين ، مما نراه كثيرا فى القصيدة الغنائية فى شعرنـا العربى ، وخاصة فى نقائض جرير والفرزدق . وبعبـارة أخرى ، أكثر صراحـة : إن قصائد شحـاتة وعواد يمكـن أن تنسب إلى النقائض بمفهـومها العربـى الشائع ، أكثر ممـا تنسب إلى الملاحم بمفهـومها الميتافيـزيقى التاريخى .

وقد تتحول الملحمة عنـد شحاتة إلى مجرد حوار بين عناصر الكون الأربعـة ، وقد يتنبه فى هذا الحوار إلى فكرة الصراع فى الكون ، ولكنه لايرتفع بـه إلى جوه الميتافيزيقى ، ويصبح مجرد حواريات ، تقترب مما هو معروف فى كتب المطالعة والقراءة ، من حواريات بين الماء والهواء ، أو بين السكر والملـح ، أو بين القطار والطائرة ، وكل طـرف يحاول أن ينتصر على الآخر ، فى جو من الصراع السـاذج ، لايصل إلى هذا الإطار الفلسفى ، الذى يتصـارع فى الإنسان مع قوى مجهولة ، وقد يسقط ولكنه يحاول من جديد .

وغير ذلـك من ظـواهر تـدل متضـافرة على أن شعـر شحـاتة هـو صورة لشخصيتـه ؛ فالأسلـوب هو الـرجل كما يقال ، يحوم ولايـرد ، يتطلع ولايقتحـم ، يطرق البـاب ولايلج ، يحمحم ولايجول .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فراش وجليد
وفكرة النصية
- ٤٧ -

ولايعنى ماسبق أننى أخلص للمنهج الاجتماعى أو النفسى، وإلا وقعت تحت نوع آخر من استبداد المنهج يحجب عنه الرؤية الجمالية. ولكن يعنى أننى أبدأ من النص، ثم أحاول أن أضىء إشاراته الجمالية بتفسيرات اجتماعية أو نفسية، وهى تفسيرات « موقوتة» تأتى فى لحظتها وعند اللزوم، ثم يطرحها الناقد ليتعامل مع النص، ويحاول إضاءته من جديد، من خلال موهبة تغريها بؤر الجمال، ومن خلال وعى قدتراكم نتيجة قراءات مختلفة، ويستطيع أن يعبر عن هذه البؤر.

إن التقيد بمنهج واحد فى النقد هو نوع من العبودية، تخمد الموهبة الفنية عند الناقد. وإن الانطلاق من النص مع الإفادة من كل المناهج تعنيان ثقة الناقد فى موهبته. فهو لايخشى الفوضى أو الانزلاق، لأنه ينطلق من أرضية ثابتة، وهو النص كميدان لعمله لايتعداه، وهو يعتمد على موهبة فنية مدربة تلتقط الإشارات من المرسل، ثم تخرج هذه الإشارات فى شفرة متكاملة، تفسر وتقوم وتوجه.

وقد أخلص الغذامى لمنهج التشريحية، فكانت النتيجة أن شاعره (شحاتة)، يفوق الأوائل والأواخر. ولو أننى أخلصت للمنهج الاجتماعى النفسى لبدا شحاتة مترددا لايقدم شيئا، وكلا الأمرين تطرف، يبعدان عن النظرة المتكاملة.

وهنا نواصل ابتداء من هذه الفقرة مسيرتنا مع شعر شحاتة، ونقف وقفة خاصة عند قصيدتين له هما:

١ - فراش وجليد. (ص ١٢٠).

٢ - بين صديقين. (ص ٣١٩).

ولم يكن الوقوف عند هاتين القصيدتين لغرض تطبيق منهج بنائى أو تشريحى، أو اجتماعى، أو نفسى. ولكن لأنهما استثارتا الحاسة النقدية، بسبب تميزهما بين الكثير من قصائد شحاتة.

كان هذا أول الأمر: البداية من النص، ثم مغازلته لأن لديه مناطق جذب تستحق المغازلة. ثم تأتى الخطوة الثانية متمثلة فى محاولة التعبير عن هذه المغازلة مع النص.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولابأس فى هذه المحاولـة من أن أفيد بقراءاتى المتراكمة للمناهـج المختلفة شريطة ألا تطغى على الحاسة النقـدية . ولابأس، أيضا، فى أن أستخـدم فكرة « النصية» فى تحليـل القصيدة الأولى ، وفكرة « التناصية» فى تحليـل القصيدة الثانية ، وهما الفكرتان اللتـان تمثلان المحور الرئيس فى كتاب الغذامى ، نقلا عن رولان بن بارت . فلست ضد الغذامى أو ضد بارت . وقد أستعين بهما، مـادامت هذه الاستعـانة لاتطمـس الحس النقدى، ولاتوقـع القارئ فى شراك من التعبيرات المعتمة الغامضة .

-٤٨-

قد يقع النـاقد فى متاهة ، وهـو يطالع نص « فـراش وجليد» ، وقد يجمّد هـذا النص فى زخمه وتوتره ، ويحوله إلى فكرة معروفة عن المرأة المبتذلة التى لاتصون مشاعرها ، وقد يتحدث عـن وضعيـة المرأة فى المجتمـع ، أو يستطـرد ، بـأسلـوب شـاعـرى رومـانسـى ــ إلى آراء الرومانتيكيين عن المرأة التـى هى ضحية المجتمع ، أو حتى بآراء الوجـوديين وهم يتحدثون عن المومس الفاضلة .

وقد يقـع الناقد فى متـاهة أخرى ، ويفكـك هذا النـص ، ويتابعه حـرفا حرفـا ، وكلمة كلمة ، وقد يفترض لكل كلمـة بدائل ومترادفات ، وقد يملأ الخانات ، ويفضـل خانة على أخرى ، وقد لاتسعفه اللغة ، فيلجأ إلى الجداول والأشكال والإحصائيات .

وكلتا المتـاهتين تبتعد عن النـص . فالنص هـو تجربة واحـدة يغطس فيها القـارئ منذ البداية ، ولايفوق إلا عند شارة الختام .

البداية فى قصيدة شحاتة كدقة البيانو الأولى فى كونشيرتو بيتهوفن . فمنذ النداء الأول فى القصيدة ، والذى جاء لاهثا يخلو من حرْف النداء ، يغطس القارئ فى جو القصيدة :

هاجرتى ! لو كنت تسمعين

ما أقولُ ، أو تعين

لما تراكـم الجليد بيننا

ولم تمت أيامنا على الجليد

ويظل القـارئ مع القصيدة كـأرجوحة الأقدار، يتـأرجح من حـالة إلى حالـة ، ولايتنبه لنفسه إلا بعد أن تأتى النهاية كدقات المسرح ، تعلن ساعة الانصراف .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فراشتى التى يبلغ الكلامُ
غاية الكلام
فليكن الصمت إذن
لهذه المأساة شارة الختام

وبين البداية والنهاية، تتناثر فقرات القصيدة، تطول مرة، وتقصر أخرى، ومع كل مرة لايحس القارئ أن الطول يصل إلى حدا الترهل، أو أن ا لقصر يصل إلى حدا البسْر الخلْقى؛ فكل عضو فى موضعه يشكل فى النهاية جسد القصيدة دون ترهل ولابسر، ودون أن يستطيع القارئ نقل فقرة مكان أخرى، فكل يتوالى فى موضعه، وكل يشكل حلقته الخاصة داخل التكوين العام.

ذلك هو اللقاء الأولى مع القصيدة. وهى تمنح نفسها، والناقد يتقبل هذا العطاء بحسه النقدى، دون أن يفسده بمقدمات ومداخلات ومماحكات.

ثم تأتى الخطوة التالية، فيتدخل وعى الناقد. إن الناقد يختلف عن القارئ برغم كل هذا الضجيج حول القارئ الناقد. فالناقد لايكتفى، مثل القارئ، بهذا العطاء الذى تمنحه القصيدة منذ اللقاء الأول، ثم يروح يستمتع بهذا العطاء فى رضا تام، ولكنه مطالب بأن يصوغ هذا العطاء، فى لغة تعكسه وتعكس مبرراته. حقا، هو سيفتقد الكثير من زخم التجربة، ولكنه سيضبط هذه التجربة، ويضيف الوعى النقدى إلى الحس الفنى.

فالناقد بوعيه يستطيع أن يعبر عن خصائص كثيرة، تميز قصيدة «فراش وجليد» بين الكثير من قصائد شحاتة.

فالقصيدة، أولا تفيد من التكنيك الدرامى الحديث، وهى تلجأ إلى تصوير الموقف، الذى يوحى بمشاعر المؤلف دون أن ينص عليها بطريقة مباشرة. فهو حين يقول:

وتطفئ المصباح
كى ينوّر الدجى جناحها
وكى يضمّد الدجى جراحَها

أو حين يقول:

فراشتى، لوساقك الهواء ليلة
إلى فراغ حجرتى
لن تجدى السرير خاليا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فثَمّ دائما ، أكثر من فراشة
تطوف حوله لتحترق

فإنه يرسم موقفا ، ويستحضر حدثا ، ويضيف إلى قصيدته الغنائية بعدا قصصيا يقوم على التصوير والإيحاء . وهو، ثانيا ، يضفى على قصيدته حركة ، تصورها الأبيات التالية .

هاجرتى ، أرجوحةُ الأقدار
لم تزل تدور
تحت ظلال الصمت والسكون
والبعد بيننا يمتد فى فراغ
تقبل الهواء حوله
وتطلب المزيد

فهنا صورة تجسدها حركة الأرجوحة ، وتضيف إليها هذه المناوشة اللحوحة بين الهواء والأرجوحة .

وهو ، ثالثا ، يوظف الوزن والقافية فى خلق جو مشبع بالحركة والتنوع . هو لايقف عند الوظيفة العروضية الأولى التى تزن وتقفّى ، بل نراه يغير فى الوزن والقافية ويحور. وهو من أجل ذلك يكثر من استخدام بحر الرجز، ويستخدم إمكانات هذا البحر الواسعة فى العلل والزحاف والتجزئة ، وهو ينوع بين القوافى ، وهو يفعل ذلك عن حساسية ووعى ، يطيل متى ما أراد ، ويأتى بالقافية التى يريد ، وهو فى النهاية يجعل كل تغيير وتنويع يساهم فى خلق الجو الموسيقى السريع .

وهو رابعا ، لايقدم رؤيته كمعنى أو كمضمون يمكن اجتزاؤه على هيئة مقولة فكرية أو اجتماعية أو نفسية أو معرفية ، بل إنها تتحول إلى جزء من البنية النصية ، ومتداخلة فيها ، ليست هى مجرد حكمة تختصر الموقف ، أو تعليقا قصيرا على الأحداث . إنها تمتد فى بنية القصيدة « كالنفس الحار» .

وحين أشبه رؤيته بالنفس الحار، فلكى أوكد على أنها جاءت سريعة ساخنة ، تتناسب وحركة القصة ، وكأنها تلك الأرجوحة التى تحدث عنها الشاعر فى مطلع القصيدة ، تناوش الهواء ، تقبله مرة ، وتبتعد عنه أخرى .

فحين يقول الشاعر:

وكل شىء فى الوجود يحترق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أنا ، وأنتِ ، والكيان كلُّه
حتى اللهيب والجليد
ويختفى القديم ، ويظهر الجديد
ويلد الفراش دائما فراش .

نحسّ فى أبياته برؤية متحركة ، تقوم على صراع الأضداد . وعلى هذا التوالد المستمر بين القديم والجديد . ومن هنا يأتى عنوان القصيدة ملتبسا بهذه الرؤية المتداخلة . لم يكن العنوان « فراش ونور» ، كما هو متوقع . بل كان « فراش وجليد» فما دمنا فى توالد الأضداد ، وتداخل القديم والجديد ، فإن الجليد يمكن أن يحل محل اللهيب على حد قوله .

وهو ، خامسا ، يوظف الحوار بكيفية تتجاوز فكرة التواصل بين الطرفين . فهو حين يقول :

مِلِلت؟ أم نِدِمت؟
أم لوى بك الغضب؟
لاتجدين مايقال
أفهم ما يمكن أن يقال

نجد الشاعر يتجاوز الفكرة التقليدية للحوار على أساس أنه تواصل بين طرفين ، بل ويتجاوز أيضا الوظيفة القصصية للحوار باعتباره امتدادا أو تعبيرا عن البعد النفسى للشخصية . إن الشاعر هنا يجذب كل شىء داخله حتى الطرف الآخر. وحين يقول «لاتجدين مايقال» ، نحسّ بتوتر الموقف ، وبحوارات شتى تجول داخله ، تعنى فى النهاية تراكمات شعورية ، ولاتهدف إلى إخبارات تنقل من طرف إلى آخر .

ومن هنا ، نجد الاستفهامات فى الأبيات السابقة ، تتميز عن الاستفهامات التى تحدثنا عنها فى الفقرة—٤١ ، ورأينا أنها تقوم على حدة الانفعال ، وتشبه صياحا كصياح المراهقين . إن الاستفهام هنا يعكس الصراع بين الطرفين . وحين يتساءل شحاتة : «ندمت؟ أم مللت؟ أم لوى بك الغضب؟» لايعنى تساؤلات تقليدية . وإنما هو يسجل مواقفها (الندم ـ الملل ـ الغضب) ، وكل موقف لايغنى عن الآخر ، وكل المواقف تصب فى « الإدانة» التى يريدها الشاعر ، والتى تجعل الهاجرة لاتجد مايقال ، مع أن الشاعر يفهم كل مايقال ، ولو تلجلج صاحبه ، لأن التلجلج الذى تعبر عنه أدوات الاستفهام ، هو خير مايقال فى مثل هذه المواقف .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن الناقد، فى كل ماسبق، قد انطلق من النص مباشرة، وعقد صلة حميمة معه، فمنحه النص نفسه، وأصبح هم الناقد بعد ذلك أن يعبر عن تلك الصلة الحميمة وعن نتائجها، فقط فى كلمات مفهومة.

ولو أن الناقد جعل بينه وبين النص سدا، يتمثل فى كومة الجداول والأشكال والإحصائيات، لراوغه النص فى عناد شديد، لأن النص مثل الحبيبة لاتمنح نفسها إلا إذا طرق «الفارس» الموعود قلبها دون تكلف ولا حذلقة. ويمكن فى هذا الصدد أن نعود إلى تشبيهات الغذامى حول قيس وليلى كما فى الفقرة / ٣٠، فقط دون هذا الجو البوليسى الذى يطير النوم من العين، ويقتل قيس فيه الزوج، ولكن نعود إلى قيس وليلى فى مسرحية شوقى، فإن ليلى ظلت حتى مع زوجها كالنص المغلق لاتبوح بمشاعرها، ولكن ما إن تلتقى بقيس، الذى يستطيع بأشعاره أن يطرق قلبها، حتى تفضفض له بمشاعرها، وتشكو أوجاعها:

كلانا قيس مذبوح　　قتيل الأب والأم
طعينان بسكين　　من العادة والوهم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بين صديقين
وفكرة التناصية

- ٤٩ -

تداخل النصوص غير التقليد، وغير السرقة المذمومة.

التداخل هو الانطلاق من نصوص سابقة، ثم تجاوزها

أما التقليد، فهو الوقوف فى حوزة النصوص، ودون تجاوزها الأول إضافة، والثانى نسخة تقليدية.

حمزة شحاتة فى «غادة بولاق» وقع فى شرك النصوص السابقة، وافتقد الشخصية، حتى إن ستا وعشرين قافية من قوافى قصيدته، جاءت تكرارا لشعراء مثل الشريف الرضى، وابن زيدون، وأحمد شوقى.

ولكن الأمر يختلف فى قصيدته «بين صديقين». هو يجعلها على لسان أحمد شوقى يشكو إلى صديقه غاندى محن الدهر، وهو يبدؤها ببيت من شعر شوقى:

سلام النيل ياغَنْدى وهذا الزهر من عندى

فالقصيدة إذن هى معارضة لقصيدة شوقى «غاندى»، وتشير على الوزن نفسه وعلى القافية نفسها، ولكنها معارضة من باب «التناصية» التى تنطلق من النصوص، لتضيف إليها.

أحمد شوقى فى قصيدته [1] يستقبل غاندى فى مصر وهو فى طريقه إلى لندن لحضور المائدة المستديرة، وهو ينتهز هذه الفرصة، فيتحدث عن الهموم المشتركة بين الشعبين المصرى والهندى، ثم يصف فى فقرة ثانية غاندى بصفات النيل والمثالية، ثم فى الفقرة الثالثة، يضفى على القصيدة جوا من الجلال والمثالية ممثلا فى الأهرام والكرنك وتاريخ مصر القديم والحديث، وأخيرا يقدم له بعض النصائح، ويحذره من خداع الإنجليز، وأنه حتما سينتصر عليهم، كما ينتصر الحق على السحر والتمويه.

وقل هاتوا أفاعيكم أتى الحاوى من الهند

---

(١) الشوقيات: ١/ ٦٦.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فالقصيدة، إذن، تدور فى جو من النبل والمثالية والجلال، وتخاطب الصفوة الممتازة، وتشير إلى قضايا سياسية كبيرة، وتعلى من روح الكفاح ضد الدخيل.

وهى بذلك يمكن أن تصنف داخل الأدب الكلاسيكى، الذى يجعل أبطاله من الشخصيات النبيلة ممن تواترت عليهم النعمة، وذهب سمعهم بين الناس، على حد تعبير أرسطو. أو بعبارة أخرى لعلها لاتكون بعيدة! هى نوع من أدب الفروسية، الذى يعلى من شأن القيم، ويدافع عن صفات النبل، ويصور شخصياته فى صورة مثالية، وكأننا إزاء تمثال يجسد الفضائل الإنسانية:

على إفريز راجبوتا نَ، تمثالٌ من المجد
بنى مثل كونفوشيوِ سَ، أو من ذلك العهد
قريب القول والفعل من المنتظر المهدى
شبيه الرسل فى الذود عن الحق، وفى الزهد
لقد علّم بالحق وبالصبر، وبالقصد

ولكن قصيدة شحاتة[1]، تتخذ لها مسارا مختلفا، يعطيها وجودا مميزا.

هى نوع من المعارضة، من ذلك النوع الذى عرفه العالم منذ رواية «دون كيشوت» التى سخرت من طبقة النبلاء والفرسان، واعتبرت منذ ذلك الحين نقلة فى تصوير البطل من عامة الشعب، بطريقة تثير الشفقة والرثاء، وتختلف عن مواصفات أرسطو.

فقصيدة شحاتة تنطلق من قصيدة شوقى، ثم تتجاوزها، لتنغرس فى التراثين العربى والعالمى، ابتداء من بطل الكدية، وحتى اللابطل anti hero، ومرورا ببطل المقامات والشطار والعيارين وغيرهم من نماذج تتخذ لها مسارا يختلف عن بطل النبلاء والفرسان.

ومن هنا، اتخذت قصيدة شحاتة مسارا مختلفا، حماها من أن تصبح صورة من قصيدة شوقى، وأن تكرر قوافيه. إنها وجود مميز تتفوق فى ظنى على قصيدة شوقى، إن بطلها ذو قسمات محددة أكثر تميزا من بطل شوقى.

بطل شوقى هو غاندى، يصفه الشاعر وصفًا خارجيا، ويقدمه كصورة للفضائل الإنسانية. أما بطل شحاتة، فهو شحاتة نفسه متسترا وراء شوقى وغاندى، ومتحدثا عن آلامه النفسية ومواجعه الاجتماعية، ومن هنا، اكتسب هذا البطل ملمحا نفسيا قويا.

---

(١) ديوان حمزة شحاتة: ص ٣١٩

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولمـــا طقّنـــى الفقـــر وأضحـــت أمتـــى ضِـــدّى
تـــوكلـــت على المولى وعـــولـــت على زَنْـــدى
أبيـع الفـول والحـــلبـــة والفصفُـص والمنَـــدِى
فطـورا التقـــى أكلـــى وطـــورا أطفـــح الـــدُّرْدِى (١)

الناقد، من الوهلة الأولى، يحس بهذا الوجود المميز فى القصيدة، وبأن شحاتة قد حفر له مجرى مختلفا. والناقد بعد ذلك، وليس قبله، مطالب بالتعبير عن هذا الوجود المميز، وبلغة مفهومة.

فالقصيدة، أولا، تنطلق من قصيدة شوقى، وتستغلها فى خلق جو هندى، يلعب دور الموسيقى التصويرية، وتتناثر المفردات والتعبيرات الهندية من مثل: العنزة الكبرى - أردى - الكنج - بربندى - صلدى - أو كلندى - قندى - الهرد - شلو جلدى - وغير ذلك من كلمات تقوم بتجسيد جو المحاكاة، والتهيئة للانطلاق من هذه القاعدة، حتى لو كان هذا الانطلاق من باب التهكم.

والقصيدة لم تقع فريسة المحاكاة وتدور فى فلك قصيدة شوقى، دون أن تتطلع إلى أفق جديد، فقد استطاعت أن تتخلص من ثقل قصيدة شوقى، وأتت فى الغالب بقواف ومفردات جديدة، تناسب هذا الجو الجديد.

أما القوافى، وهذا ثانيا، فإن شحاتة لم يكرر من قوافى شوقى سوى سبع هى: عندى - الهند - جُهدى - ودى - المهد - كد - اللحد. هذا إذا حسبنا أيضا القافية الأولى (عندى)، والتى جاءت لمناسبة اقتباس البيت كله من قصيدة شوقى.

وهى نسبة قليلة تصل إلى حد السدس من قوافى القصيدة كلها، والتى تبلغ إحدى وأربعين قافية، بينما زادت القوافى فى قصيدة «غادة بولاق» - حسب جدول الغذامى - إلى نسبة تتجاوز حد الربع.

إن تكرار القوافى لايدل فى حد ذاته على التناصية التى تضيف وتتجاوز، كما زعم الغذامى فى تعليقه على الجدول السابق. بل ربما، وهذا هو المعقول، تقف ضد أن تتخذ القصيدة لها مسارا مختلفا، تتخطى التراث بعد أن انغرست فيه:

---

(١) طقنى: أصابنى. الفصفص: نوى البطيخ. المندى: رأس الخروف المشوى فى المنَدْاة. الدردى: الطعام السيىء.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما المفردات ، وهذا ثالثا ، فقد جاءت من قاموس البطل الهزلى ، واستدعى بعضها بعضا لتشكل نفسية هذا البطل الجديد . ومن هنا ، جاءت مناسبة لهذه التركيبة ، وقريبة من العامية ، وذلك مثل : التهليس ـ الدردى ـ دقدى ـ جغدى ـ العفش ـ أو حستنى ـ مستورا ـ قدى .

والقصيدة ، رابعا ، تحتوى على نبرة من الدعابة خفيفة ، نتبينها منذ الأبيات الأولى .

ولكنـــى كما نـــدرى فقـــير عـــارى الجلـــد
أضعـت البيـت والقرشـ يـن فـــى التهـليس والجـدّ
وبعـت العنـزة الكـبـرى علـــى صـاحبنا السِّـندى
وأمـــا ســـائر العفـــش فقـــد صـــادره وجـــدى
فمـــن لى اليـوم بـالنـول ومـــا فـــى قبضتـــى أردى

وتختلط هـذه الدعابة ، وهـذا خامسا ، بقدر من الشكوى ، تكشف عن وضعيـة هذا البطل الهازل ، والذى يقف على المقابل من شخصية غاندى . فغاندى قد اختار الفقر ، كفارس ، من أجل قضيـة كبرى . أما الفقر فى حـالة هذا البطـل الهازل ، فقد فـرض عليه فرضا ، دون حيلة ولا اختيار .

وناهيـــك بحـر نـا م فـــى البـــرد بلا دُقـــدى
تمنى ستره الحـــال فلـــم يعثـــُر على صـــلْدى
ولـو أنصفـت الأيـا م لحـــابته بأوكلنـــــدى (١)

ثم تتوالى هذه النغمة الشاكية ، وهذا سادسا ، لتتمرد فى نهاية القصيدة على الأوضاع الاجتماعية .

فقـد أغـــرى بنـا الفقـر لئامـاً مـــن بنى ســـــعْد
وقـد يعـدو كـلاب الحى مـن جهـــل علـــى الأسْـد
وإن أدبـــرت الـدنيـا تســـاوى الشَّهـــم بـالـوغـدْ

---

(١) دقدى : اختصار كلمة دقديق بمعنى بطانية . صَلد : أصغر عملة هندية . أو كلندى : معدن من معادن الهند .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن هذه النغمة المتمردة لانجدها فى البطل المكدى القديم، سواء فى المقامات أو فى غيرها، الذى يقف عند حد الشكوى، واستدرار العطف، وطلب الصدقة والإحسان، ولاتسول له نفسه شيئا وراء ذلك، فيتمرد على الأوضاع الاجتماعية، التى تساوى بين الكلب والأسد، أو بين الشهم والوغد.

إن مقياس التناصية يمكن أن يكون مفيدا، شريطة أن يستخدمه الناقد فى بعديه المتكاملين، فيرصد حركة النص الأخير وهو ينغمس فى التراث، ثم يرصد حركته التالية وهو يتخلص من هذا التراث ليضيف إليه. والناقد فى رصده هذا يعانق النص ويستثير حسه الفنى، حتى لايقع فى تلك المتاهة أو فى غيرها، مما يبعده عن سكة النقد الأدبى، كما سبق أن ذكرنا أول الفقرة السابقة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

خـاتمـة الفصـل

ـ ٥٠ ـ

بدأ نقاد الحداثـة بمقولة « موت المؤلـف» ، باعتباره إلها مستبدا ، حسـب التعبير الوثنى عند نيتشة ، ولكن هذا المقولة انتهت إلى إله آخـر ، وبالمنطق الوثنى أيضا ، الذى بحث دائما عن إله حتى لو كان من صنع نفسه .

فقد استبد القارئ بـالساحة ، وحل محل المؤلف ، وانتهك النـص ، وأخذ يفسره حسب هواه . وإذا ماقيـل له إن المؤلف لايريـد ذلك ، أجاب بأن المؤلـف قد مات ، فليرحمه الله ، وأنه ، أى القارئ ، وريثه الشرعى .

إن القارئ ، بهذا المفهوم ، لايحيا إلا على أشلاء المؤلف ، وإذا عـدنا من جديد إلى مثال الغذامـى (الفقرة/ ٣٠) ؛ عـن قيس وليلى ، فـلا سبيل لقيـس أن يستأثـر بليلى إلا بعد أن يقتل زوجها ، وأيضا لاسبيل للقارئ أن يفوز بالنص الأدبى إلا بعد أن يقتل المؤلف .

وكل هذا اغتصاب ، فـإذا كانت ثمة مفاضلة حتمية بين المؤلـف والقارئ ، فإن المؤلف هو المالك الحقيقـى للنص ، وهو الذى يمنحه اسمـه . أما أن يأتى آخـر ، ويغتصب هذا الاسم ، ويقتل الأب ، فهى جريمة اغتصاب تتستر وراء تعبيرات براقة .

قد يكون مقبولا أن نقبل تعسف المؤلف ، فهـذا عمله ، وهو حر فى أن يفسره كما يريد ، ونحن أيضـا أحرار فى أن نقبـل منه هـذا التفسير ، فالمهـم أن يدور حـوار حول المقبـول أو المردود ممايريده المؤلف ، وهذا الحوار هو النقد الأدبى فى صيغته الأولى والمعروفة ، والتى تميز العملة الجيدة من العملة الرديئة .

قد يكـون مقبولا أن نقبـل تعسف المؤلف ، فـالمال مالـه ، والمشروع مشروعه ، والاقتراح اقتراحه . ولكن ليس من المقبول أن نقبل تعسـف القارئ ، كإله وثنى غير رشيد ، يعبث فى مملكة غير مملكته ، يغتصب ويقتل ، ويرتكب خطيئة بلا تكفير.

وتأتى هذه الدراسة دعوة إلى موت القارئ ، لا لكى يحل محله إله جديد ، فنحن لانؤمن إلا بإله واحد أحـد ، بل لكى ينتعش النص ، ويمنح إمكاناته بـلا تردد ولا حدود ، ولكى يلتقى على أرضه المؤلف والقارئ معًا ، فى حوار ودون أن يقتات أحدهما على جسد الآخر .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أولا : المصادر والمراجع العربية

* الإيضاح فى علوم البلاغة : الخطيب القزوينى . (بيروت ـ دار الكتب العلمية ـ ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م) .

* ثقافة الأسئلة : د . عبد الله محمد الغذّامى . (جدة ـ النادى الأدبى الثقافى ـ ١٤١٢ ـ ١٩٩٢م) .

* الخطيئة والتكفير: د . عبد الله محمد الغذامى . (جده ـ النادى الأدبى الثقافى ـ ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م) .

* دليل الرسائل الجامعية : د . عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٩٢م) .

* ديوان حمزة شحاتة . (جدة ـ دار الأصفهانى ـ ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م) .

* الشوقيات : (بيروت ـ دار الكتاب العربى ـ ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م) .

* لقطات : ألان روب جرييه . ترجمة : د . عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة ـ دار الكتاب العربى ـ ١٩٨٥م) .

* معجم البلاغة العربية : د . بدوى طبانة . (ليبيا ـ جامعة طرابلس ـ ١٣٩٥هـ ـ ١٩٧٥م) .

* الموقف من الحداثة : د . عبد الله الغذامى . (الطبعة الثانية ١٤١٤هـ ١٩٩١م ـ لم يذكر اسم الناشر) .

* النقد الأدبى الحديث : د . محمد غنيمى هلال . (بيروت ـ دار العودة ـ ١٩٧٣م) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثانيا: المصادر والمراجع الإنجليزية

• Arnold, Edward, Contempor ary Criticisim, London, 1970.

* Bruce Morriette, Alain Robbe Grillete, Columbia University Press, New York, 1965.

* David Lodge, 20 th Century Literary Criti cisim, London,1972.

* Federman , Roymond (ed). Surfiction·Now and Tomorrow. Chicago1., 972.

* Fowler, Roger (ed) Adictionary of Critical Terms, Lodon, 1973.

* Gerald Graff, Literature aganst itsell, the University of Chicago Press, 1979.

* Grillete, Alain Robbe, Snapshots.

* Towards a New Novel, 1965.

* Hassen, Iheb, Contemporary American Literatwre.

* The Dismemberment of Orphan, Towards a Postmodern literature.

* Para criti cism, Seven Specùl ation of the time.

* Radical Innocen ce, Studis in the Contempor ary Americen Novel .

* I A.Gudden (ed) A Dictionary of Literary Terms, Penguin Book, 1979.

* Laurant le Sage, The French Naw Novel, Pennsylvani 1962.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

* Mal colm Bradbury (ed) The Novel Todoy, London 1978.

* Maurice Nadeou, The French Novel Since the War, London.

* Minogue, Valerie, Nathalie Sarraute, Edinburgh, 1981.

* Peter Faulkner, Modernism, London 1980.

* Philip Stevick (ed) . The theory of the Novel Macmillan, New york 1967.

* Ruth, Z.Temple, Nathalie Sarraute, Colombia University Press, New York, 1968.

* Sarraute, Nathalie. The Age Suspi cion, Lodon, John Calder, 1963.

* Sontag, Susan. Against Interpretation A Delta Book.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الثـالـث

الرحـــلة إلى الســـماء

بين إقبال والزبيرى

دراسة مقارنة حول الأشكال الأدبية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

- ١ -

طالما تحدث الكتاب عن شاعرية محمد محمود الزبيرى، وطالما تحدثوا عن مواقفه السياسية، والحديث عن ذلك لن ينضب، وسيتجدد مع كل قصيدة يمنية جديدة، ومع كل انتصار سياسى جديد. هناك ناحية أخرى جديرة بالاهتمام أيضا، وهى الكشف عن فكر الزبيرى. وعن أصالة ذلك الفكر، والبحث عن مصادره، خاصة ونحن أمام شخصية متحركة، لاترضى بالمكث فى مكان واحد، فهى تتنقل من صنعاء، إلى السعودية، إلى عدن، إلى القاهرة، إلى باكستان. وهى فى تنقلاتها لاتمر على الظواهر بطريقة عادية، لا مبالاة فيها، إذ هى شخصية قلقة، تعانى، وتتأثر وتؤثر فيمن حولها. ولست أزعم أننى فى هذه العجالة القصيرة، سأحيط بفكر الزبيرى ومصادره، وأكشف عن مقدار أصالته، ولكن يكفى أن أشير إلى ناحية واحدة، وهى بحثه عن « مدينة فاضلة ». وقد ينقص هذه العجالة التعمق، ووضعها فى الصورة الكلية لفكر الزبيرى، ولكن يكفيها أنها إشارة إلى الطريق الذى ينتظر مغامرين أكثر جرأة وأطول نفسا.

- ٢ -

درج الفلاسفة منذ عهد الإغريق، على أن يتطلعوا نحو مدينة فاضلة، يتحقق فيها الخير والجمال والحق، وتعيش فيها الإنسانية حياة خالصة تختلف عن تلك الحياة الواقعية، التى يختلط فيها الخير بالشر، والجمال بالقبح، والحق بالظلم. بل قد يحدث فى فترات استثنائية أن تعلو نبرة الشر، وأن يرتفع صوت الظلم، وأن تكثر مظاهر القبح، فيصاب الكثيرون ــ من المتعجلين وممن يقفون عند الظواهر ــ باليأس وبالتشكيك فى العدالة المطلقة؛ ومن هنا، فر الفلاسفة نحو الحلم بمدينة فاضلة. فعل ذلك أفلاطون، والفارابى، وأسكار ويلد، وفرنسيس بيكون، وغيرهم من فلاسفة الشرق والغرب، وأخذوا يضعون القوانين والتشريعات لهذه المدن، وينظمون طبقات الناس، ويحددون العلاقات بينهم، ووضع الجيش (القوة) والمال والأرض والنساء. أى أنهم أخذوا يركزون على المظاهر الخارجية، وينظمونها بطريقة عقلية، تقوم على النسبة الفاضلة، وعلى مراعاة أوجه التناسق. وكانوا يهملون الجوانب الداخلية للإنسان، الذى قد يشعر بالتعاسة، مهما كانت

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المظاهر الخارجية كاملة الأركان، وتامة القواعد، والذى قد يستطيع أن يسمو فوق المظاهر الخارجية وأن يغيرها، مما جعل « وول ديورانت» فى كتابه « مباهج الفلسفة» يسخر من تلك المدن الفاضلة، ويدعو إلى الاهتمام بتغيير داخل الإنسان، حتى يصبح لائقا للحياة الفاضلة. إنه يرى أن نقلل من الاهتمام بالمظاهر الخارجية، وأن نعمل على « صياغة أنفسنا صياغة جديدة، وبناء عقولنا وإرادتنا حتى تصلح لسكنى عالم أفضل، صاف صفاء معرفتنا، وقوى كقوتنا. ولما كانت الطبيعة البشرية والجهل الإنسانى هما السبب فى خراب كل مدينة فاضلة، فعلينا أن نسعى إلى تطهير قلوبنا وعقولنا، ومن الأرجح أن كل شىء سيقبل علينا»[1].

-٣-

وانطلاقا من تلك النقطة التى تركز على الداخل، يصور متصوفة الشرق مدنهم الفاضلة، من مفهوم دينى، يهتم بوجود الإنسان فى موقف، وبنتيجة سلوكه فى ذلك الموقف، أكثر مما يهتم بماهية الإنسان وعقله وتنظيمه. وقد درج على ذلك متصوفة الإسلام، وخاصة بعد شيوع قصة الإسراء والمعراج، وصعود النبى ﷺ إلى الملكوت، حتى وصل إلى الأفق الأعلى، وكان قاب قوسين أو أدنى. ونزلت عليه التجليات والأسرار، وعاد ليبلغها إلى أصحابه وأمته والناس جميعا.

وفى هذا المجال، تأتى رحلة محمد إقبال (ت ١٩٣٨م) التى صورها فى كتاب « رسالة الخلود» أو «جاويد نامة»، والذى نشره سنة ١٩٣٢م. فقد قام برحلة فى الأفلاك، يعنينا منها تصوره للمدينة الفاضلة فى فلك المريخ، والتى يسميها « مرغدين»، فهو تصور دينى يهتم بالإشراق والسعادة الداخلية، ويرنو نحو الحياة الروحية، التى أصبحت أملاً فى حياة المادة والآلة، وفى العصر الحديث الذى غلب عليه النظام والنسق، على حساب التيار الشعورى الداخلى. يقول إقبال عن مدينته مرغدين: « كلام سكانها حلو كالعسل، الحسن فى وجوههم، والرقة فى شمائلهم، والبساطة فى ملبسهم. بالهم ليس منشغلاً بحمى الكسب. إنهم يعرفون سر كيمياء الشمس. يستخلص كل من يريد الفضة والذهب من النور، مثل مانستخلص نحن الملح من ماء البحر. وهدف العلم والفن هو الخدمة لا غير؛ فلا أحد هنا يزن الأعمال بالذهب ولاوجود هنا للدينار والدرهم، فليس لهذه الأصنام سبيل إلى الحرم. وشيطان الآلة ليس غلابا على الطبيعة؛ إذ لا نجد الفضاء هنا مظلما بدخان المصانع. وأهل المدينة مجتهدون كل الاجتهاد، فشعلة المزارع منهم مضيئة على الدوام لاتنطفئ أبدا، فهو فى مأمن من مسالب ملاك الأرض. جهده فى زراعة الأرض خال

(١) مباهج الفلسفة: « الكتاب الثانى»، ص ١٧١.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من النزاع على الماء. محصوله ملكه هو لا يشاركه فيه أحد، وليس فى المريخ شرطة أو جيوش. ولا يكسب أحد رزقه يوما من القتل وسفك الدماء»[1].

إنها مدينة منتزعة من التراث الإسلامى. وتذكرنا بما جاء فى «تفسير الطبرى»، وهو يتحدث عن رحلة «ذى القرنين» الذى وردت أخباره فى سورة الكهف: «فبينما هو يسير، دفع إلى أمة صالحة، يهدون بالحق وبه يعدلون، أمة مقصدة مقتصدة، يتسمون بالسوية ويحكمون بالعدل، ويتآسون ويتراحمون. حالهم واحدة، وأخلاقهم مشتبهة، وطريقتهم مستقيمة، وقلوبهم متآلفة، وسيرتهم حسنة، وقبورهم بأبواب بيوتهم. وليس على بيوتهم أبواب، وليس عليهم أمراء، وليس بينهم قضاة، وليس بينهم أغنياء ولا ملوك ولا أشراف، ولا يتعادون ولايعانون ولا يتفاضلون ولا يختلفون ولا يتنازعون ولا يسيئون ولايقتلون ولايقحطون ولا يجردون، ولا تصيبهم الآفات التى تصيب الناس، وهم أطول الناس أعمارًا، وليس بينهم مسكين ولامقتر، ولافظ ولا غليظ. فلما رأى ذلك ذو القرنين من أمرهم عجب منه»[2].

- ٤ -

وجاء الزبيرى (استشهد سنة ١٩٦٥م)، وكتب روايته «مأساة واق الواق» سنة ١٣٧٩هـ، وقام فيها برحلة إلى العالم الآخر، امتاح فيها من التراث الإسلامى، واستعار كثيرا من مواقف الإسراء والمعراج وبنوع خاص عند حديثه عن طوائف المعذبين، الذين كانوا يلاقون العذاب من جنس العمل.

والذى يهمنا من رحلته، هو تصوره للجنة. فقد كانت نموذجا للمدينة الفاضلة التى يحلم بها، وكانت امتدادًا للتراث الشرقى الذى يركز على تغيير الداخل بالدرجة الأولى.

والجنة التى يحلم بها الزبيرى، تتحقق فيها بنوع خاص أمور ثلاثة هى: الحرية، والحب، والفن.

وقد اهتم بنوع خاص بالحرية، فكثيرا، ما كان يكرر وصف أهل الجنة بأنهم أحرار طلقاء كالطيور «المتحررة المنطلقة الهائمة تصنع الحياة السامية وتمارسها تلقائيا فى آمادها البعيدة دون قيود أو حدود على حد قوله. ويغريه كثيرا تشبيه أهل الجنة بالطيور، «لأنها المخلوقات الواعية الناطقة، لا سيما فى شئون العلاقات الجنسية. إنها تفخر على الآدميين بأن الله أطلق سراح قلوبها من قبور الشرائع والأديان، لتتخير ما تشاء من ألوان الحب المقدس، ليس فى الجنة فحسب، بل فى الدنيا أيضا». (ص ١٩٣)، وتكاد الصفات

---

(١) رسالة الخلود: ص ١٩٤.

(٢) تفسير الطبرى: (سورة الكهف. الآية: ٩٢).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأخرى ترتد فى النهاية إلى صفة الحرية . فالحب، كما يفسره، هو حرية خالصة فى الاختيار، والفن أيضا حرية خالصة ترضى متعة سامية لأهل الجنة .

والزبيرى، لم يقدم مدينته الفاضلة بطريقة تجريدية فلسفية، تعتمد على شرح الأفكار وتحليلها، بل صورها بطريقة فنية شاعرية تعتمد على الحركة والإثارة . فبينما كان الشهداء فى حوار ساخن ونقاش متبادل، إذ يحس العزى أن هناك ضجة « لذيذة، ولكنها مثيرة»، على حد قوله . (ص ١٩١) . فقد اكتشف أن الشهداء يتسللون واحدا وراء الواحد، ويذهبون إلى مكان آخر . وحين تساءل عن سر تلك الحركة المثيرة، عرف أن « محكمة الحب» قد انعقدت فى الجنة، وأنها تنعقد فى فترات متباعدة، وأن أم الجميع ممن كان لهن دور بارز فى مقاومة الطغيان، قد تحولت فى الجنة إلى أم شابة جميلة كأقصى ما يكون الجمال، مما جعل كل شهيد يتمنى أن يتزوج بها . وحين أحس زوجها بهواجس نفوس الشهداء، رفع قضيته أمام محكمة الحب . إنه لا يحمل حقدا ولا ضغينة على هؤلاء الذين ينافسونه فى حب تلك الشهيدة العظيمة، «فنحن فى الجنة كلنا أخوة وأحياء»، على حد قوله . ولكنه يرى نفسه أحق بها من غيره، فقد كان زوجها فى الحياة الدنيا .

وتنعقد المحكمة برئاسة أسماء بنت أبى بكر، وعضوية كل من رابعة العدوية وليلى العامرية وغزالة شبيب الخارجى، ويصف قاعة المحكمة وصفا شاعريا جذابا، « حديقة واسعة الأرجاء من الزهور المنسقة، ذات الألوان الفنية الفاتنة . كل مقاعدها ومكاتبها وقاعاتها قطعة فنية واحدة منسوجة من الزهور، وقد ظللتها قبة هائلة من الزهور ذات الألوان السماوية الزرقاء، تتخللها زهور بيضاء تشبه النجوم وهى تتحرك أحيانا لتسلط أضواءها السحرية على بعض الشخصيات التى يتجه إليها الاهتمام . وقد اندمجت وسط نسيج الزهور السماوية الذى يكون سقف القبة، طيور من كل شكل ولون كأنها إضافات فنية» . وقد حضرت هذه الطيور كما يحضر الجمهور المتفرج لتشهد محاكمات الحب ، فهى فى الجنة معدودة من المخلوقات الواعية الناطقة، لاسيما فى شئون العلاقات الجنسية» . (ص ١٩٣) .

وتفتتح السيدة أسماء تلك المحكمة « باسم الله الذى جعل الحب قوام الحياة، وسر النظام والترابط فى الكون» . ثم يبسط الزوج دعواه ويشرح كل شهيد فكرته . وبعد مداولات ومناقشات طريفة، تصدر المحكمة حكمها الرائع الذى يعتبر انتصارا للحرية والإرادة البشرية . تقول رئيسة المحكمة : « نحن قد تحولنا فى دارنا هذه تحولا تاما، إلى مايشبه الطيور المتحررة المنطلقة الهائمة، تصنع الحياة السامية، وتمارسها تلقائيا فى آمادها البعيدة . دون قيود أو حدود . وأحب أن أذكركم أيها السعداء والشهداء، أنه لا يوجد فى دار الخلد إلا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

شيء واحد مقدس هو الحياة. أما العبادة الوحيدة التى نؤديها، فهى ممارسة هذه الحياة، بكل ما فى طاقاتنا من حب وظمأ وانطلاق. وعلى ذلك، فنحن نعلن فيما يتعلق بهذه القضية التى نحن بصددها، أن السيدة الأم العظيمة حرة فى أن تتزوج من تشاء، وكيف تشاء، وأن تتزوج أحادا أو مثات أو ألوفا، وليس هناك شيء يحدد مشيئتها إلا مشيئتها. فباسم الحرية الخالدة فى جنة الخلد، أدعو السيدة أم آل أبى الدنيا أن تمارس حقها فى الاختيار لمن تشاء من الأزواج». (ص ١٩٨).

وبعد ذلك الحكم، اختارت السيدة العظيمة شهيدا قدم تضحيات رائعة من أجل وطنه، فأقبل جميع المنافسين له، ومن بينهم الزوج، يهنئونه، دون أن يحملوا حقدا أو غلا. ثم توجه الركب إلى «مقابر الأحياء» وهى مقابر ضمها الشهيد «أحمد حسن الحورس»، وهو يقصد عملا فنيا خالصا يتسلى به، ويمارس به حياة الوفاء لبلاده وقضيته. والهدف من وراء هذه الفكرة هو إبراز صورة فنية، عن الشعب الذى أسلمه للطغاة، كما يقول. (ص ٢٢٤). وجعل يرمز بكل قبر إلى مدينة معينة، أو قبيلة، أو شخص. ودعا الفنان كثيرا من أصدقائه الشهداء. ليزوروا قبور عائلاتهم أو مدنهم، يناجونهم بما يجيش فى صدورهم من لوم أو عتاب أو توجيه. وإنه لشيء مثير أن تجوس خلال تلك المدينة «الحية الميتة»، وأن تستمع إلى صوت المناجاة الذى يدعو إلى حفز الهمم. فعلى قبر صنعاء، مثلا، قرأ العزى مكتوبا: «هذا قبر صنعاء العاصمة الأولى والدفينة الأولى». ورأى زائرا شهيدا يتمتم بكلام يقول فيه: «ياصنعاء، يا مدينة سام، يا جوهرة يعبث بها فحام، كان يمكن أن تكونى قطعة من الجنة، وعاصمة من أجمل عواصم بلاد العرب. ولكن كان من سوء حظك أن استولى عليك الزبانية، فأشاعوا فيك روح جهنم من الرعب والإرهاب».

- ٥ -

وحين لم يكتب النجاح لأول حركة دستورية فى اليمن سنة ١٩٤٨، لم يستطع الزبيرى أن يلجأ إلى البلاد العربية فى ذلك الحين، فقد كان الحكم الرجعى مسيطرا عليها. ويذكر فى مقدمة ديوانه «ثورة الشعر» أنهم كانوا يرسلون الشكاوى إلى جامعة الدول العربية، لكى تتدخل فى الحد من ظلم الإمام، فكانوا يعيدونها إلى الإمام، وعليها توصية بالشدة والحزم، ولم يعرف له «ملاذا يومئذ غير باكستان الدولة الفتية التى كانت محط كل الآمال»، كما يقول[1]. وهناك حط رحاله، وانصرف إلى قراءة الكتب الدينية والفلسفية، وإلى تأليف الشعر ذى الطابع الصوفى، كما فى قصيدته «لحظات الإشراق الفنية»[2]، والتى أنشدها فى

(١) ثورة الشعر: ص ١٥١. (٢) صلاة فى الجحيم: ص ١٣.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كوخ مظلم بهاولبور بباكستان، أو والى الشعر الذى يقال فى المناسبات الدينية، كما فى قصيدته «مولد الرسول الأعظم»[1]، والتى أذيعت من محطة الإذاعة الباكستانية. وانشغل إلى حد ما عن القضية اليمنية. فقد كانت اللغة ـ كما يقول[2] ـ تقف حاجزا بينه وبين شرح القضية اليمنية. وقد يجيش صدره حين يسمع عن إعدام الثوار فى اليمن، فيكتب قصيدة، ويفكر فى أن يرسلها للثوار، فتضيع منه.

كانت باكستان يومئذ قد استقلت حديثا عن الهند، ومن الطبعى أن يردد الناس ـ وهم فى فرحة الاستقلال ـ اسم إقبال الذى دعا بحرارة قبل وفاته إلى إنشاء دولة خاصة لمسلمى الهند، والذى انتخب سنة ١٩٣٠م رئيسا للمؤتمر الذى عقده حزب «الرابطة الإسلامية»، والذى دعا إلى تقسيم الهند. وكان من نتائجه إنشاء باكستان سنة ١٩٤٧.

وقد شارك الزبيرى فى فرحة الاستقلال، وكتب قصائد ـ ضمنها ديوانه صلاة فى الجحيم ـ يعبر بها عن فرحته باستقلال باكستان[3]. وكان يشيد بالقائد محمد على جناح[4]، ويردد اسم إقبال ويعجب به[5]، وينشئ قصيدة يستقبل بها الدكتور عبد الوهاب عزام عند قدومه سفيرا لمصر فى باكستان[6]. والدكتور عزام مشهور فى العالم العربى بكتاباته حول إقبال وبترجمته لكثير من كتبه.

ـ ٦ ـ

قد يجعلنا هذا نبادر فنحكم بوجود تأثير وتأثر بين إقبال والزبيرى، وبأن رسالة الخلود أحد مصادر رواية «مأساة واق الواق». وقد يشجعنا على هذا، أن نقتنص الكثير من الظواهر المتشابهة، فالصورة التى صورها إقبال للخائنين (جعفر البنغالى وصادق الركنى)، اللذين تآمرا مع الإنجليز ضد الوطن، وقد وضعهما فى زورق وسط بحر عاصف من الدماء (ص ٢٤٦)، هذه الصورة تشبه فى فظاعتها صورة الإمام، وقد وضعه الزبيرى فى قاع رهيب سحيق، يموج بجحيم يغلى، وحوله جمع غفير من أتباعه، يتفرجون على جثته

---

(١) صلاة فى الجحيم: ص ١٣. (٢) ثورة الشعر: ص ١٥١.

(٣) كما فى قصيدة: «استقلال الهند وباكستان»، ص ١٦٧.

(٤) كما فى قصيدة: «ميلاد القائد الأعظم الباكستانى محمد على جناح، وقد كتبت للإذاعة الباكستانية فى ٢٥ من ربيع الأول سنة ١٣٧١، ص ١١.

(٥) كما فى قصيدة: «بمناسبة العيد الأول لقيام باكستان، ص ١١٠.

(٦) ص، ١١٥.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يقذف بها الـزبانية فى الجحيم فتغـوص (ص ١٣٦) . وروح الهند التى تظهـر لإقبال « فى جبينها نار ونور خالدان ، وعيناها تنطقـان بالسرور، ترتدى رداء أرق من السحاب» ، تشبه روح لميس ، التـى تنبرى للزبيرى بين السحب وهى تنشـد الأشعار، وفى سفينة تشبـه عش الطائر من بعيد ، وفيهـا أضواء لألاءة . وكلاهما ـ أى إقبال والزبيرى ـ يلتقى بجمال الدين الأفغانى ، ويطارحه الحديث .

إن كل هذا قد يجعلنـا نتصور من الوهلة الأولى ، وجود صلـة بين العملين، ولكن هذا شىء لا نستطيع الجزم به ، فـالدليل المادى على وجود التأثير والتأثر غير متـوفر. فلم نسمع الزبيرى يتحدث عن رسالـة إقبال ، ولم تكن تلك الرسالة قد تـرجمت إلى العربية حتى وفاة الـزبيرى ، الذى كـان يشكو وهـو فى باكستـان من حـاجز اللغـة ، الذى يحول بينـه وبين التحدث مع الباكستانيين .

بل لعلى أميل إلى أن الزبيرى لم يتـأثر بإقبال فى روايته ، فإن شخصيتـه واضحة من أولها إلى آخرها ، ولم نتبين فيها أثر القراءات ، أو محاولة لنقل فكرة ، أو تقليدا لفلسفة ، وإنما هى الحرارة والمعانـاة بسبب مشكلات مـواطنيه . لقد أحس وهـو فى الغربة ، وفى شهـر رمضان الكريم ، وفى ليلة القدر المباركة ، بالحنين إلى أهله ، الـذين طال ابتعاده عنهم ، فقام برحلة روحية « يغسـل بها أو ضار قلبه» ، كما يقـول . وقد كتب هذه الـرواية بعد خبرة طـويلة فى العمل الوطنى ، وبعد أن مارس الكثير من الوسائل السلمية للتخفيف عن مواطنيه .

إنه يذكر فى مقدمة ديوانه : « ثورة الشعر» . أنه جرب استعطاف الإمام ، ومدحه بقصائد حاول مـن خلالها أن يشرح مآسـى المواطنين ، وأنه جرب وسيلـة الدين ، الـذى كان يتستر الإمام تحته ، ودعـا إلى إصلاحاته عن طريـق الدين ، حتى يقتنع بها المواطنـون . ولكن شيئا من ذلك لم يصلـح ، فالإمام ماض فى غلـوائه ، لا يقتنع بمديح أو استعطـاف ، والمواطنون ماضون فى سباتهم ، ولا يسمعون لصوت سوى صـوت الإمام . ولكن كل هذه المحاولات لم تذهـب عبثا ، فقد أعطتـه اليقين الثورى ، وأقنعته بـأن كل طريـق مسدود ، سوى طـريق الثورة .

ومن هنا جاءت الرواية تحمل أفكاره ، بعد تجربة طويلة ، وبعد تعثرات هنا وهناك . فهو يحاول فيها أن يستعرض تاريخ بلاده ، وأن يحلـل ثوراتها ، وأن يكشف عن أسباب فشلها ، وأن يضع يـده على عقد اليمنيين التـى ترسبـت خلال التـاريخ ، وأن ينـاقش الـوضع مـع الشهداء ، ثم أن يجتمـع بهم فى الجنة ، ويتداولوا الحالة ، ويضعوا الحلـول فى صورة « ميثاق شرف» تجتمع عليـه كل القبـائل ، ثم يعملون على « إلغـاء نظام الإمامـة ، وأن يستبدلـوا به نظاما يمثل الشعب على أسس ديمقراطية سليمة ، ويعيش فيه المواطنون على قدم المساواة ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فى ظل وحدة شاملة، تفتح الإمكانية للسير فى طريق الوحدة العربية كأمل وهدف». ثم سلموا هذا الميثاق إلى روح الزبيرى (العزى محمود) لكى يبلغه إلى الشعب نيابة عنهم، بعد أن قطع مرحلة كبيرة من النصح والوعى.

كان هذا حلما يحلم به الزبيرى فى ليلة القدر، وقد أنهاه بدعواته بأن يحقق الله رؤاه. وأن يعود إلى وطنه فى موكب الأحرار. ولما يمض عامان إلا وأجاب الله سؤاله، وقامت ثورة ١٩٦٢، وعاد إلى بلاده، يلثم ترابها، ويقوم بواجبه نحوها، ويطبق أفكاره بصورة عملية، حتى استشهد سنة ١٩٦٥، ولحق برفاقه فى جنة الخلد.

ثم ـ وهذا هو الأهم ـ تختلف نقطة البدء عند كل من الشاعرين (إقبال والزبيرى)، وقد ألقى هذا بظلاله على موقف كل منهما، ورؤيته للأحداث، ومراحل صعوده، بل وعلى الصور الجزئية أيضا. فالدكتور إقبال فيلسوف درس الفلسفة فى جامعة كامبردج لمدة ثلاث سنوات، وحصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة «ميونيخ» بألمانيا، وكانت له نظرة نحو الإسلام، تكتشف فيه الإمكانات التى تجعله صالحا لسنة التطور. وكانت أفكاره تدور حول تلك النظرة، التى شرحها مرة بطريقة عقلية فى كتابه «تجديد التفكير الدينى» (سنة ١٩٢٨)، ومرة ثانية بطريقة قلبية فى رسالته تلك (سنة ١٩٣٢م).

إن رسالة الخلود ـ كما يدل عنوانها ـ هى رحلة نحو الله تكتشف إمكانيات الخلود، وحين وصل إلى المقام الأعلى، لم يفن فيه، كما هو شأن أصحاب نظرية وحدة الوجود، بل بقى ثابتا، وعمل بنصيحة مرشده جلال الدين الرومى، الذى قال له: «فلو بقيت ثابت الروع فى حضرة نوره، فاعتبر نفسك حيا باقيا مثله.. وما من أحد يبقى رابط الجأش فى حضرته، فمن استطاع ذلك، فهو ذهب خالص كامل العيار». (ص ٧٥).

ثم عاد ليثبت أن الإسلام ليس فناء عن الحياة، وليبلغ رسالته فى صورة نصائح يوجهها إلى ابنه، باعتباره يمثل الجيل الجديد، ومن هنا خضعت الرسالة لهذا المنحى، فهى تهتم بالمسلمين وتتحسر على حالهم. وهى تصدر عن عقل صاحب فكرة وفلسفة، تتبدى حتى فى الصور الجزئية، فهو مثلاً يصف أوراق الشجر فى الجنة، وأنها تتبدل «فى كل لحظة ألوانا أخرى بفعل الشوق إلى النمو» (ص ٢٨٧).

ومن هنا، تخلصت مرغدين ـ مدينته الفاضلة ـ من عيوب المجتمع الإسلامى المعاصر، ومن عيوب الحضارة الأوروبية بوجه عام، فلا سلطان للمادة أو للآلة، والجو نظيف من دخان المصانع، والكل يعمل رغبة فى العمل، وهو آمن من البطش والاحتكار. وهو لا يلتمس تلك المدينة فى عالم الأحلام، بل يراها قائمةبالفعل فى عالم القرآن، وكل ماتحتاج إليه هو أن نزيل عنها الغبار.